Musiker-Biographien 15

20 Pfennig. 12 Kr. ö. W.

Universal-Bibliothek

3070

der Band ist für 20 Pfennig einzeln käuflich

Musiker-Biographien.

Fünfzehnter Band:

J. S. Bach.

Von

Richard Batka.

Leipzig.
Verlag von Philipp Reclam jun.

Musiker-Biographien.

Fünfzehnter Band:

J. S. Bach.

Von

Richard Batka.

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

Johann Sebastian Bach

von

Richard Batka.

Vorwort.

Dieses Büchlein soll einen größeren Leserkreis über den Lebensgang und das Schaffen des gewaltigen Meisters unterrichten, nichts weiter. Denn wie könnte es auch das Unendliche auf ein paar Seiten erschöpfen, das Unbegreifliche mit ein paar Worten verkünden und erläutern wollen?! Es kam also hauptsächlich darauf an, das aus den umfangreichen, wissenschaftlichen Arbeiten über Bach bekannt Gewordene und besonders Wissenswerte bequem zusammenzustellen und in leichtverständlicher Sprache dem deutschen Publikum zugänglich zu machen. Da das Bestreben um jeden Preis neue „Ansichten" zum Besten zu geben hier sicherlich nicht am Platze war, brauchte ich stellenweise Entlehnungen aus der ziemlich beträchtlichen Bach-Litteratur keineswegs zu scheuen und hielt mich darum an Spittas großes und ausgezeichnetes Werk, einen nie versiegenden Quell der Belehrung für jeden, der sich ernstlich mit dem „Urvater der Harmonie" abgeben möchte. Daß die vielen, treffenden Bemerkungen des nunmehr verstorbenen Herausgebers dieser Musikerbiographien, Ludwig Nohl, der Lesergemeinde einer litterarischen Sammlung, die seinen Namen trägt, nicht vorenthalten, sondern dem Texte einverleibt wurden, bedarf wohl keiner weiteren Rechtfertigung.

Für die ganze Anlage dienten mir natürlich die herrlichen Gedanken Richard Wagners in seiner Abhandlung: „Was ist deutsch?" zur Richtschnur. Spittas Ideengang führt auf anderem Weg nach dem nämlichen Ziel, aber nicht so weit. Demnach tritt das kulturhistorische und nationale Moment stark in den Vordergrund, sogar zu Ungunsten der musikalischen Theorie und Technik. Allein J. S. Bachs

bleibende Bedeutung liegt wohl nicht darin, daß er neue Harmonien zusammenzusetzen wußte, äußerst künstlich zu kontrapungieren verstand, das Daumenspiel begründete, Virtuose auf der Orgel und auf dem Klaviere gewesen und selbst ein paar Instrumente erfunden hat, sondern darin, daß er der Erneuerer des deutschen Geistes gewesen, daß er durch sein ganzes Leben und Wirken der schnöden Welt verkündigen wollte, „daß das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen ins Dasein tritt."

Bei so engem Raume mußte auf ein eingehendes Befassen mit den zahllosen Schöpfungen Bachs begreiflicherweise von vornherein verzichtet werden. Das unter dem Striche fortlaufende Verzeichnis soll wenigstens eine Vorstellung von der unermeßlich reichen Produktionskraft des Meisters geben. P bedeutet die Edition Peters, B die Ausgabe der Bach-Gesellschaft. Bei den Kantaten wurde, soweit sie dortselbst veröffentlicht sind, auf die Petersschen Klavierauszüge verwiesen.

Möge dieser anspruchlose Lebensabriß die, welche Bach bisher nur wenig oder gar nicht kannten, zur Teilnahme an seiner Person und seiner Kunst bewegen und auch den mit seinem Genius schon Vertrauten immerhin einiges Vergnügen bereiten. Insbesondere wünschte ich das von dem vortrefflichen Freunde, der mich zuerst in die Geheimnisse der Bachschen Musik einweihte und dem, wenn auch ohne aufdringliche Nennung am Titelblatt, doch jede Zeile dieses Büchleins gewidmet ist.

Prag, am ersten Weihnachtstage 1892.

J. S. Bach.

1. Einleitung.

Was deutsch und echt wüßt keiner mehr,
Lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.

Kaum hat je ein großes Volk, ohne darum für immer der Vernichtung anheimgefallen zu sein, einen so vollständigen Untergang seiner gesamten politischen und kulturellen Macht erlebt, als das deutsche durch den dreißigjährigen Krieg. Verarmt und verödet das einst so blühende Land; verwüstete Felder, eingeäscherte Dörfer, ausgeplünderte Städte allüberall; die Bevölkerung auf nahezu ein Viertteil ihrer früheren Zahl zusammengeschmolzen. Doch nicht bloß das ungeheuere des realen Kriegsschadens machte die allgemeine Lage so verzweifelt, sondern vielmehr noch die furchtbare Verwilderung und Entsittlichung der Geister, die mit dem Ruin des Wohlstandes Hand in Hand ging. Grauenvoll sind die Berichte, die uns von zeitgenössischen Schriftstellern gegeben werden. Viele meinten geradezu, das Weltende stehe bevor. Und wirklich erinnern die Zustände in Deutschland während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts oft an die Schreckenszeit, welche der altgermanische Mythos der Götterdämmerung vorausgehen läßt. Eine Welt des Hasses und Eigennutzes war unter dem demoralisierenden Eindrucke des materiellen Elendes und der Unsicherheit der Verhältnisse entstanden, eine krankhafte Sucht nach Gewinn und augenblicklichem Genuß beherrschte die Massen, gelöst schienen alle Bande heiliger Scheu. Nirgends Charakter, Eigenart und Rassenkraft, nirgends Freiheitssinn, nirgends männlicher Stolz. Verschwunden die alte, in That und Werk getroste Arbeitslust; Entschlossenheit, Opfermut und Seelenstärke — alles

dahin. Das unselige Geschlecht des Krieges kennt keine bedeutende Aufgabe, keinen großen Gedanken, mit einem Worte, kein Ideal, für das es sich begeistern, dem es sich mit Ansetzung aller Kräfte hingeben könnte. Das ist sein Leiden, das seine Not. Denn Idealismus bildet gewissermaßen die Lebensluft, die schöpferische Triebkraft des deutschen Geistes, den fortlaufenden Grundbaß, über dem sich, wie im Passacaglio, das polyphone Stimmgewebe deutscher Kulturerscheinungen ausbreitet. Jetzt aber war seine markige Weise verklungen, sein erquickender Atem verweht; mit ihm Gesundeit, Glück, Wert, Ehre und Ruhm der entartenden Nation, die, weil sie sich einerseits unfähig fühlte aus eigener Kraft eine bessere Zukunft zu schaffen, anderseits nach rückwärts zu schauen, sich an den Großthaten der Vorfahren emporzurichten mit ängstlicher Scheu vermied, um ja mit keinem Blicke die letzte, gräßliche Vergangenheit streifen zu müssen, haltlos, planlos, mutlos dahinvegetierte. Die Tradition, der Zusammenhang mit der vorausliegenden Zeit riß gänzlich ab, und wie eine tiefe, unausfüllbare Kluft liegt jene Geschichtsperiode zwischen den beiden Gipfeln deutscher Kraftalter, steil abfallend von der gewaltigen Kaiserzeit, langsam ansteigend zu der Epoche Goethes und Beethovens.

Derselbe germanische Mythos, dessen wir oben gedachten, erzählt in seiner nordischen Fassung, daß dem alles verzehrenden Muspelbrande zwei Menschen, Lif und Liftharsir (d. h. Leben und Lebensmut) schlafend, unter der Rinde des Baumes Hortmimer verborgen, als Ahnherrn einer neuen, besseren Generation entrinnen. Auch unser Volk hat aus dem allgemeinen Zusammenbruche seiner Kultur zwei Wahrer und Stammhalter seines echten Geistes glücklich gerettet; sie heißen christlicher Glaube und deutsche Musik.

Es ist hier nicht der Raum die gelegentlich aufgeworfene Frage, wie sich das christliche Prinzip der Weltverneinung und Demut mit der strotzenden Lebenskraft und Herrenmoral des Germanen vereinbaren konnte, zu erörtern. Mag man

sich mit der landläufigen Redensart von der Anziehung der Kontraste begnügen, mag man auf die noch öfter zu beobachtende Thatsache hinweisen, daß die Wurzel deutschen Wesens manchmal nach ganz verschiedenen Seiten hin ihre Schossen treibt, mag man endlich das Vorhandensein jener Gegensätze überhaupt in Abrede stellen — es darf uns einstweilen gleichgültig sein. Nur die Thatsache, daß der Deutsche allen andern Völkern voran die christliche Sache zu der seinigen gemacht, ist an dieser Stelle von Wichtigkeit. Jetzt, in der äußersten Bedrängnis des Deutschtums lohnte der Schützling die treue Hut durch Ausspendung seines wunderbarsten Segens. Denn die Wenigen, die der Mut zu existieren noch nicht verlassen, richteten, wie Spitta sagt, als alle realen Lebensgüter durch ein furchtbares Schicksal rings um sie her zermalmt waren, den Blick über die allgemeine Verwüstung hinweg auf das, was ihnen ewig und unvergänglich erschien und fanden Trost und Erhebung in dem Gedanken, daß alles Thun und Leiden der Menschen in Gottes Hand ruhe. So hegten sie still in sich den Keim, aus welchem Deutschland zu seiner Wiederbelebung neue Kraft saugen sollte, und man kann auch hier die Bemerkung machen, daß von der Religion die Kultur ausgeht. Wohlgemerkt, von der Religion, nicht von der Konfession. Mit tiefer Einsicht und mit heißem Bemühen haben denn auch die vornehmsten Geister des Volkes durch die irdische, dem Wechsel unterthane, vergängliche Hülle des Konfessionellen den göttlichen, allgemeinen, ewigen Gehalt des Christentums zu begreifen gestrebt und somit das große Unglück der Kirchentrennung wenigstens einigermaßen gemildert. Übrigens, wie jeder einzelne über den Protestantismus denken mag, die von ihm ausgegangene Neubelebung des religiösen Gefühls, das in der Gewohnheit trägem Geleise seine Kraft beinahe verloren hatte, muß ihm zum höchsten, unbestreitbaren Verdienste angerechnet werden. Freilich folgte auf Luthers, aus der innersten Not seines leidenschaftlichen, deutschen Herzens entspringenden Glaubens-

kampf gar bald das widerwärtige, nüchterne Gezänk seiner Prediger; allein diese bildeten bloß die oberste, vordringliche und darum auffälligste Schicht der Protestanten, und wie stark und nachhaltig der von Luther gegebene Anstoß in den Gemütern fortwirkte, deß ist die eben zur Zeit des dreißigjährigen Krieges aus den Tiefen der Volksseele emporquillende geistliche Lyrik, ein beredtes und bedeutsames Zeugnis. Vor der eiskalten Umarmung der Theologie flüchtet die Religion in den warmen, bergenden Schoß der Poesie und der Tonkunst.

Richard Wagner hat einmal die Musik den guten Genius seines Lebens genannt. Man könnte diesen Ausspruch verallgemeinern und die Musik überhaupt als den guten Genius des deutschen Volkes bezeichnen. An ihr scheitern alle materialistischen Erklärungsversuche der Welt: sie ist die am meisten ideale, die am meisten metaphysische unter den Künsten, diejenige, die aus dem Gebiete der Vorstellung ganz unmittelbar in das unendliche Reich des Empfindens hinüberträgt, die uns die Existenz einer höheren Welt bei weitem deutlicher, überzeugender zum Bewußtsein bringt, als es die Sprache mit ihren Begriffen jemals vermöchte. Daher ihre nahen Beziehungen zur Religion. Und wiederum war es Luther, der die mögliche Bedeutung der Musik für den Gottesdienst erkannt und zur That gemacht hat. Der von ihm eingeführte Gemeindegesang beschwingte die dem Göttlichen zustrebenden Seelen, stärkte sie im heißen Glaubensstreit und erzeugte das ermutigende Gefühl der Zusammengehörigkeit. Mit Erstaunen sahen die Katholiken, wie sich das Volk in Luthers Lehre sang und eilten, das wunderbare Elixier auch ihrerseits der Kirche zuzuwenden. Freilich innerhalb Deutschlands ohne besonderen Erfolg. Denn wahres Leben läßt sich nicht künstlicherweise von außen erteilen, es kommt von innen. Luthers Choral aber war kein klug ersonnenes Agitationsmittel, sondern seine eigenste, eigentümlichste Schöpfung, der gewaltige Ausdruck eines Willens, der einen direkten Verkehr „auf du und du“ mit dem Schöpfer, nicht Anbetung

in himmelblaue Fernen hinaus sucht und erstrebt. Dem gregorianischen Gesang gegenüber erscheint der Choral von vornherein harmonisch gesetzt; sein cantus firmus, die Melodie ist in die oberste, deutlich vernehmbare Stimme verlegt und um seinem mächtigen Profil im Gemeindegesange das erforderliche Relief zu geben, entwickelt sich eben in der protestantischen Kirche das Orgelspiel, als der zweite, gleich wichtige Faktor im protestantischen Gottesdienste, dessen zugleich realer und idealer Träger die Orgel ist.

Bis tief in das 16. Jahrhundert hinein hatte die Orgelkunst bloß in Übertragungen von Gesangsstücken bestanden. Selbständige Kompositionen für das Rieseninstrument kamen, soviel wir wissen, zuerst in Italien auf, wo Merulo und die beiden Gabrieli als Erfinder der Toccata und der Orgelfuge gelten. Ihnen schloß sich der Niederländer Sweelink an, durch den der bisher noch etwas schwerfällige Orgelstil auch Leichtigkeit, Eleganz und Anmut gewann. Unter seinen überaus zahlreichen Schülern ist dann insbesondere Samuel Scheidt aus Halle (1587—1654) von Bedeutung für die Geschichte dieser Kunst in Deutschland geworden, namentlich dadurch, daß er Choräle zu umfangreichen Orgelstücken aus- und umzuarbeiten lehrte und zugleich in einem selbständigen Stücke (der Choralfuge), dessen Thema der Choralmelodie entnommen war, den gesamten Stimmungscharakter und Inhalt noch einmal vorführte. Dem Gottesdienste ward auf diese Weise etwas ganz Neues geschenkt, indem die Gemeinde, ehe sie sang, die Choralweise in ihrer Bedeutsamkeit und inneren Mannigfaltigkeit vernahm und dann, wenn sie selbst anstimmte, in der Geschlossenheit der einfachen, vierstimmigen Satzbegleitung erst ihre ganze Macht und Tiefe fühlte.

Im weiteren Verlaufe können wir in Deutschland drei Organistenschulen ziemlich scharf unterscheiden. Die erste, südliche, von Italien unmittelbar beeinflußte, erlangt bei ihrem Sinn für große, klare, plastische Formen sehr bald eine prachtvolle Blüte, stirbt jedoch, da sie im Dienste des

Katholizismus steht, frühzeitig wieder ab. Der gregorianische Gesang widerstrebt eben seinem ganzen Wesen nach einer instrumentalen Erweiterung und harmonischem Glanze. Dagegen gab die viel naturgemäßere Aufgabe der Orgel in der protestantischen Kirche ihr wie im Bau so in der Technik erst in Nord- und Mitteldeutschland die eigentliche Vollendung. Dort wandelten Meister, wie Buxtehude, Bruhns, Lübeck, Reinken in Sweelinks Bahnen weiter, alle charakteristisch durch eine gewisse geistreiche, phantastische Äußerlichkeit, geschmeidige Technik, formelles Zerfließen und Vorliebe für feine Klangwirkungen; hier folgte neben andern, nicht minder tüchtigen Organisten, das thüringische Künstlergeschlecht der Bache den Spuren Scheidts. Begreiflicherweise finden sich auch Übergänge und Mittelglieder häufig genug. Schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte sich der Hallenser Frohberger den italienischen Orgelstil zu eigen gemacht und nicht viel später trug der hochpreisliche Pachebel, ein geborener Nürnberger, der von Wien bis Erfurt die große Kunst der Organisten selbst erlebt hatte, während seiner zwanzigjährigen Wirksamkeit in Thüringen die Errungenschaften des Südens dahin. Er empfing als Gegengeschenk das reiche Naturelement des Chorals, den er nun als fruchtbaren Stoff für zahlreiche, ganz neuartige Kunstgebilde verwendete.

Von nun an ist der Schwerpunkt der Orgelkunst entschieden nach Mitteldeutschland verlegt und nur die nordische Schule vermag noch eine Zeitlang ihre Selbständigkeit fortzubewahren. Aber auch die großen Meister, von denen — zumeist nach italienischem Vorbilde — die Klavier- und Orchestermusik, die Passion, die Oper und das Oratorium bei uns ihren Anfang nehmen, ein Kuhnau, Pelzel, Schütz. Keiser, Telemann, Händel u. s. w. sind mitteldeutscher Herkunft. So sehen wir die intellektuellen Kräfte der Nation sich gleichsam konzentrieren und rüsten zu ihres echten, urtümlichen Geistes Wiedergeburt, als deren Verkörperung und

Krönung schließlich die in ihrer Größe fast rätselhafte Gestalt des musikalischen Wundermannes „Johann Sebastian Bach“ dasteht.

Wären die einzelnen Felder unserer Kunstwissenschaft nicht wie durch chinesische Mauern voneinander geschieden, so hätten sich die Litteraturhistoriker diese Thatsache sehr zu nutze machen können, während sie jetzt, einseitig umschränkt, die Erneuerung des deutschen Volkstums erst mit den litterarischen Klassikern beginnen lassen. Es ist aber sicherlich wichtig, zu wissen, daß lang ehe Klopstock, Lessing, Herder unter uns wirkten, wir schon in der Musik eine überragende Stellung erobert hatten. Dies könnte uns nämlich gar wohl darüber belehren, worin unsere Art, unsere Anlage, unsere eigentümliche Stärke besteht. Die aus dem Schoß unserer Tonkunst wiedergeborene Geisteskraft strömte dann belebend und erfrischend auch in die verdorrten Adern der deutschen Poesie. Bachs unmittelbarer Thronerbe wird Klopstock. Bot jener das erhabene Beispiel eines grandiosen, künstlerischen Idealismus, so trug dieser denselben Idealismus geradezu in die träge, philisterhafte Masse des Volkes hinein. Er ist der Vater unserer neueren Poesie, die bezeichnenderweise gleichfalls mit einer Schöpfung religiösen Charakters, dem „Messias“ einsetzt. Überhaupt finden sich zwischen beiden Männern so manche Ähnlichkeitspunkte; sie aber in eine Linie, einander gleich zu stellen, wie man wohl hie und da gethan hat, hieße doch dem unendlich tieferen, weiteren, reicheren und mannigfaltigeren Geiste Bachs entschiedene Unbill zufügen. Dagegen könnte eine andere, viel näher liegende und zutreffende Parallele vorgeschlagen werden: Leibnitz und Bach, der eine die deutsche Kunst repräsentierend, wie der andere die deutsche Wissenschaft.

Wissenschaft und Kunst, das sind die beiden Pole, um welche mit ausgebreiteten Schwingen der deutsche Idealismus kreist; diese zur Musik hinneigend wie jene zur Philosophie. Bach — Gemüt; Leibnitz — Verstand; aber doch nicht aus-

schließlich und unbedingt. Denn die Kraft des Gemütes, welche die Lehre von der prästabilierten Harmonie und den Monaden schuf, kann kaum geringer gewesen sein als die Macht des Verstandes, der die tosenden Elemente, das allflüssige Leben von hundert und hundert Tönen und Tongebilden in ein wohlgeordnetes Ganzes, in eine feste Form zu bannen vermochte. Ein bißchen Gelehrtheit in der Musik, ein bißchen Mystik in der Forschung gehört nun einmal zur deutschen Eigenart. Der klare, verstandesscharfe Philosoph war im Leben des Pietisten Spener warmer Freund; der gemütstiefe, mystische Kantor ein eifriger Anhänger der Orthodoxie. Beiden gemein ist aber die imponierende Persönlichkeit, verbunden mit einer an das Unglaubliche grenzenden Vielseitigkeit und Produktionskraft. Bachs künstlerischem Idealismus steht der philosophische Leibnitzens zur Seite; seinem Individualitätsprinzip, seinen Bemühungen um die kirchliche Reunion, um Verlebendigung toter, um Anpflanzung neuer Wissenszweige entsprechen Bachs Orgelchoräle, seine H-moll-Messe, seine Passions- und Kantatenwerke. Anderseits dürfen wir an dieser Stelle auch nicht den großen, von diesen Heroen datierenden Zwiespalt zwischen Wissenschaft und Kunst übergehen, der die gesamte deutsche Kultur durchdringt und sich kurz durch das Axiom bezeichnen ließe: unsere Kunst habe pessimistischen, unsere Wissenschaft hingegen optimistischen Charakter.

Man sollte sich übrigens bei der Beurteilung des Leibnitzschen Satzes von der besten Welt stets vor Augen halten, daß er ursprünglich der Ausfluß eines dankbaren Gemüts, einer aufrichtigen, religiösen Gesinnung war, und erst nachher die Rechtfertigung durch den Verstand wünschenswert machte. Er ist deshalb gar wohl von der gleichlautenden Doktrin der späteren „Aufklärer“ zu unterscheiden, welche ihn ohne innere, seelische Überzeugung als Gegenstand der Spekulation hinstellten. Eine ganz ähnliche Weltanschauung, wie sie der „deutsche Aristoteles“ vortrug, nur platter und

minder tief geschöpft, begegnet dann auch bei den meisten geistlichen und weltlichen Poeten jener Zeit. Heftige Seelenkämpfe und Leidenschaften scheinen diese oft rührend kindlichen und liebenswürdigen, oft wieder entsetzlich abgeschmackten Leute gar nie empfunden zu haben. Die Aussicht auf das Himmelreich hilft über alle Bekümmernisse des Lebens hinweg, und Krieg, Elend, Verbannung, Kreuz, Leiden, Tod, Hungersnot und Pestilenz dünkt ihnen schließlich doch reine Bagatelle gegen die unaussprechliche Wonne, an einem schönen Sommernachmittag ihren Milchkaffee mit Honigbrot im Freien genießen zu können.

Wie anders Bach! Wohl bewegt sich auch seine Kunst, besonders wenn sie an ein größeres Auditorium sich wendet, in der gewöhnlichen Denkart seiner Zeit. Wo er aber selbst mit seiner Persönlichkeit hervortreten, die Hörer zu sich heranziehen will, da nimmt er freudig seines Luthers Weise auf, der uns das Leben als Kampf gegen List und Lüste dieser Welt auffassen gelehrt und aus der Berge seines deutschen Heldenherzens einen heroisch-mannhaften Zug in das Christentum getragen hat. Dann ist's als rüfe der Meister die ganze Gemeinde als Gottesstreiter zu Heer, dann dröhnt seine Orgel wie Schlachtgesang, dann klirren seine Accorde zusammen wie Schwerthieb auf blinkenden Schild. Seligen Muts, begeistert und neugestärkt im Glauben verlassen dann all die Beter das Gotteshaus, indessen er wohl noch bei dem trauten Instrumente zurückbleibt. Draußen buntes, bewegliches Leben, jubelnde Sommerpracht; — hier ist's dämmerig, lauschig und kühl. Einsam sinnend sitzt droben am Chore der Alte, halb im Traume gleiten die Finger über die Tasten dahin. Und horch! Aus langem Schweigen ringt sich leis ein zitternder Ton empor, so traurig und schwermutsvoll, — wer möchte ihn deuten? Betrübst du dich, teurer Meister, über die Hinfälligkeit der irdischen Dinge, klagst du, daß unser Leben nur ein Schatten sei und sehnst dich aus dieser Welt des Wahns in die schönere, ewige Heimat? Und immer

lauter wird die bange Weise, wie schneidend Weh fühlt er sie durch die Seele ziehn. Was er selber je gefehlt und gesündigt, was andere je ihm an Kummer und Kränkung angethan, seine unwürdige Lage, sein betrogenes Wünschen und Hoffen — das alles dringt nun verwirrend, quälend, übermächtig an ihn heran, bis sich die arme Brust gewaltsam zusammenkrampft vor unsäglicher Pein. „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?" schreit er auf aus tiefster Not. Furchtbare Pause. Da, gleich der Stimme des Heilands, tönt auf einmal hold und mild sein tröstender Lieblingschoral:

Befiehl du deine Wege
Und was dein Herze kränkt
Der allertreusten Pflege
Deß, der den Himmel lenkt.
Der Wolken, Luft und Winden
Giebt Wege, Lauf und Bahn,
Der wird auch Wege finden
Da dein Fuß gehen kann.

Wunder wirken die frommen Verheißungsklänge; es sänftigt sich des Meisters wilder Schmerz. „Dein Wille geschehe," spricht er still gefaßt und stimmt mit ein in den zuversichtlichen Sang. Aber leis im Herzensgrund tönt, wie ferne Erinnerung, sanft, kaum vernehmbar, das Lied vom Leide.

Freilich, deutscher Pessimismus ist kein Alltagskleid und auch kein Prunkgewand, womit man sich vor den Leuten sehen läßt. Er überschleicht in stillen Stunden oft nur wie ein Hauch und löst sich schließlich in eine linde, süß-schmerzliche Stimmung auf. Über die Brücke des Humors findet Bach wieder den Weg auf die Erde, kann im Kreise seiner Familie scherzen und spielen, ein harmloses Kind. Da weilt er im engen Kantorstübchen am Klavier, neben ihm strickt seine Frau und lauscht, womit er sie heute wohl überraschen werde. Sein ältester, Friedemann, mit den wilden, trotzigen Zügen, lehnt am Flügel, den starren Blick auf den Vater geheftet, während sich der sanfte Emanuel fromm zu des Meisters Füßen gelagert hat und nur zeitweilig bewundernd

zu ihm hinaufsieht. — Ein scharf profiliertes Thema beginnt, das, eh' es noch einen vorläufigen Abschluß erreicht, schon auf einer anderen Tonstufe angestimmt wird, indessen das erste tapfer fortschreitet. Und nicht lange, so hebt schon eine dritte Stimme das nämliche Thema an und jagt den beiden vorausgeeilten Geschwistern nach. Es ist wie ein Haschen, wie eine Flucht von Tönen. Darum heißt solch ein Musikstück Fuga. Manchmal bleibt eine Stimme gleichsam atemlos stehen, eine andere überholt sie und jene muß mit doppelter Geschwindigkeit einsetzen um den verlorenen Vorsprung wieder zu gewinnen. Wenn sie zuletzt aber alle zusammengeraten, dann giebt's den tollsten Wirrwarr, den man sich denken kann. Eine stößt, treibt, pufft und drückt die andere, die ins Gedränge geratenen erheben ein Zetergeschrei, sodaß die Mutter von Herzen lachen muß und auch Vater Bach ganz vergnügt schmunzelt, wie's ihm unter den Fingern wirbelt und quillt. Zuletzt aber, um den ausgelassenen Stimmen zu zeigen, wer eigentlich ihr Herr und Gebieter sei, macht er dem wilden Getriebe plötzlich ein Ende, lenkt jede auf einen ordentlichen Platz hin, bis sie endlich recht artig und sittsam nebeneinander dem Ziele zuspazieren. Das sind ein paar Typen Bachscher Tonpoesie; es ließen sich ihrer wohl noch mehrere aufstellen. Aber das Gesagte mag vielleicht hinreichen, um auf ein Verständnis des Bachschen Geistes wenigstens einigermaßen vorzubereiten.

Und wahrlich bedarf es gerade bei unserem Meister mehr als bei irgend einem andern großen Musiker einer sorgfältigen Vorbereitung, wenn man die überreichen Gaben, mit denen er die Welt bedachte, genießen will. Diese Gaben liegen nicht am Wege gleich Kieselsteinen. Es sind Schätze, die mühsam aus tiefen Schachten gehoben werden müssen und sich oft, wie im Märchen, bloß den Sonntagskindern zeigen: nämlich den Sonntagskindern des Geistes.

Bachs unmittelbare Nachfolger zählten zu diesen Erkorenen nicht. Ja man darf sagen, daß, mit Ausnahme einiger

Klavierwerke, sein ganzes Schaffen fruchtlos vergangen war. Das neue Zeitalter suchte nach neuen Formen, im Leben wie in der Kunst. Es war mit der endgültigen Ausbildung der Kammer- und Opernmusik vollauf beschäftigt; es kümmerte sich wenig um Fugen, Orgelstücke und Passionen mehr; es hielt sich an Händel, den prächtigen, imposanten, auf äußere Wirkung abzielenden, sowie an Bachs talentvollen Sohn Emanuel, der die strenge, herbe Kunst seines großen Vaters mit Geschick der eleganten, ästhetisierenden Gesellschaft mundgerecht machte. Bot er in bequemer, gefälliger Form immerhin noch Gediegenes, ja in mancher Hinsicht Originelles, so stellte sein jüngerer Bruder Christian seine schönen Anlagen ganz in den Dienst des Geschmacks der großen Masse und fand, den ernsten Traditionen des Geschlechtes ungetreu, seinen Vorteil in der Anfertigung welscher, klingender Sächelchen, musikalischen Zuckerzeugs. So wurde der Ruhm Sebastians in allen Kreisen des deutschen Volkes durch seine Nachkommen verdunkelt; kaum kannte man ihn noch dem Namen nach als ein Wunderding aus der Vergangenheit. Alle die hohen Meister, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine neue Blüte der Musik herbeiführten, ein Gluck, ein Haydn, ein Mozart verraten deshalb gar keine Beeinflußung von seiten ihres großen Vorläufers: zu ihrem Heil, da vielleicht der hinreißende Bann seiner gewaltigen, polyphonen Kunst die Entfaltung und Gewinnung der freien, melodischen Formen sonst behindert hätte. Aber selbst auf dem Felde der Kirchenmusik wollte man sich den Einwirkungen der neuen Richtung nicht entziehen, und 1793 gab der dritte Nachfolger Bachs in Leipzig ein Choralbuch heraus, worin zur Bequemlichkeit der Sänger diese herrlichen, ewigen Weisen durch Reduktion ihrer ursprünglichen Tonarten auf unser Dur und Moll, durch die dürftigste Setzart und durch die schwunglosete Stimmführung ihrer alten Kraft, Fülle und Kernhaftigkeit beraubt wurden. Mit der allgemeinen Annahme dieser Ausgabe ging eine der bedeutendsten Errungenschaften

Bachs, die Vollendung des edlen, kunstvollen Choralstils verloren.

In abgeschiedener Stille, fern von dem regsamen Getriebe der Musikwelt, beschäftigten sich indes noch ein paar tüchtige, konservativ gesinnte Kantoren — Gelehrte mehr als wirkliche Künstlerseelen — mit Bach, den sie als unübertrefflichen Kontrapunktisten und Fugisten überaus bewunderten. Sie warben, anspruchslos, mit Wort und Schrift eine kleine Bachgemeinde, die sich dann zu Anfang dieses Jahrhunderts immer weiter ausbreitete. Beethoven kannte als Jüngling von Bach nur „das wohltemperierte Klavier," im späteren Mannesalter, in der Zeit der IX. Symphonie und der letzten Quartette ist er mit den Werken des thüringischen Meisters schon so vertraut, daß sie ihm zur Bibel seines Glaubens werden können. Die deutsche Instrumentalmusik nach Beethoven aber steht vollständig auf der mächtigen Grundlage Bachscher Harmonie und Polyphonie.

Diese in den rein melodischen Stil der Neuzeit eingeführt zu haben ist das Verdienst Felix Mendelssohns. Er war ein Schüler Zelters, der dem vorhin genannten, philiströsen aber ehrlichen Schlage der frühesten Bachverehrer angehörte und als intimer Freund Goethes den Kultus seines Ideals auch nach dem, sonst nicht besonders musikalischen Weimar verpflanzt hatte. Bekannt ist, daß der Wunderknabe Felix bei seinem vielbesprochenen Aufenthalt im Goethehause (1830) dem greisen Olympier die Bekanntschaft mit den Werken des Thomaskantors am Klaviere vermittelt und seinem Mund den denkwürdigen Ausspruch entlockt: „Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben." Indessen blieb Goethe sowohl als auch Mendelssohn noch viel zu sehr in der formalen Wertschätzung befangen. Das innig-tiefe, echt künstlerische Verständnis hat sich erst Schumann gewonnen, dessen bezügliche Aufsätze in der „Neuen Zeitschrift" als epochemachend be-

zeichnet werden müssen. Er und Robert Franz zählen zu den hervorragendsten Bachkennern, denen sich nur noch Liszt, der kongeniale Interpret ebenbürtig anreihen ließe. Endlich hat kein Geringerer als Richard Wagner selbst unsern Meister nicht nur aus vollem Herzen bewundert, sondern auch mit dem ihm eigenen, untrüglichen Scharfblick seine erhabene Stellung, Würde und Bedeutung in Deutschlands Kunst und Kultur im ganzen Umfang erkannt und dargethan, indem er sein Wirken als die „Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit unseres Volks," als die Verkörperung des gewaltigen Aktes unserer nationalen Wiedergeburt erklärte; und die gelegentlichen Aussprüche Wagners über Bach, welche Wolzogen in den „Erinnerungen" (Univ.-Bibl. Nr. 2831) mitgeteilt hat, sind gewiß das feinste, trefflichste und schönste, was nur je über den Erzvater der neueren deutschen Musik gesagt worden ist.

Mit der künstlerischen Würdigung hielt die historische so ziemlich gleichen Schritt. Der biographische Abriß in Mitzlers musikalischer Bibliothek (Leipzig 1754, Bd. IV), Forkels „Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke" (Leipzig 1802. Neue Auflage 1856) und Spittas „J. S. Bach" (2 Bde., Leipzig 1872) bezeichnen hier die Phasen wissenschaftlicher Bachforschung.*) Und ähnlich steht es auch in Bezug auf die Textkritik. Die große, auf sorgfältigen Quellenstudien fußende Ausgabe der Edition Peters, welche zu Anfang dieses Jahrhunderts von Czerny, Griepenkerl und Roitsch veranstaltet wurde und noch heute ziemlich allgemein im Gebrauch ist, brach die Bahn; sodaß, während ehedem die Schöpfungen des Meisters bloß abschriftlich sich verbreiteten, jetzt und namentlich seitdem die denkwürdige (erste) Aufführung der

*) Noch seien aus der biographischen Litteratur angeführt: Hilgenfeld, J. S. Bachs Leben, Wirken und Werke. (Leipzig 1856). Bitter, J. S. Bach (2 Bde). Berlin 1865. Neue Aufl. 4 Bde., Berlin 1881). Spitta, J. S. Bach (Sammlung musik. Vorträge. Nr. 1., Leipzig 1879). Reißmann, J. S. Bach. (Berlin 1881).

Matthäuspassion durch Mendelssohn in der Berliner Singakademie (11. März 1829) das Interesse weiterer Kreise für Bach geweckt, zahlreiche Einzelausgaben seiner Werke erscheinen konnten. Der namhafte Theoretiker Marx veröffentlicht die große H-moll-Messe, einige Kantaten und Passionen, und die 1850 durch Härtel, Becker, M. Hauptmann, Jahn und Schumann begründete Bach-Gesellschaft stellt sich die gewaltige Aufgabe, alles was der Meister geschaffen, in der ursprünglichen, dem Stande der modernen kritischen Wissenschaft entsprechenden Fassung im Druck erscheinen zu lassen. Sie ist jetzt bei Band XXXVIII angelangt. Schließlich dürfen auch die Bearbeitungen Bachscher Vokalkompositionen durch Robert Franz nicht unerwähnt bleiben, welche keineswegs, wie Pedanten meinen, Übermalungen alter, kostbarer Bilder zu vergleichen sind, sondern notwendige und stilgerechte Ergänzungen der von Bach bloß skizzierten Partitur darstellen. Da man ehedem Kantaten, Passionen u. dgl. nicht für die Berühmtheit, sondern zu Gottes Lob und Preis für bestimmte festliche Anlässe komponierte, haben nämlich die alten Organisten meist nur die Parte der Sänger, Geiger und Bläser vollständig niedergeschrieben. Für die Orgelbegleitung, die sie selbst versahen, und die, wenn der mitwirkende Vokal- und Instrumentalchor so ungenügend war, wie derjenige, welcher unserem Bach zur Verfügung stand, fast zur Hauptsache wurde, genügte ihnen ein bezifferter Baß; so wie sich ein großer Redner bloß die Schlagworte seines Vortrages notiert und die Ausführung der Details der augenblicklichen Begeisterung überläßt. Wie dürftig, kahl und leer sich im Vergleich zu dem üppig sprossenden Laubwerk Bachscher Improvisation nun das nackte Astgerippe der Partitur ausnehmen mag, kann man sich leicht vorstellen und ebenso die aufrichtige Freude, mit welcher die mit außerordentlichem Feinsinn durchgeführten Ergänzungen Franzs von allen begrüßt wurden, denen es um eine wahrhafte Wiederbelebung der Werke des hohen Meisters zu thun war. Und diese

Wiederbelebung wäre gerade jetzt, da wir am Ausgang einer unvergleichlichen, zweihundertjährigen Kunstepoche stehen, aufs innigste zu wünschen. Ja wir könnten sogar getrost ein Jahrhundert schöpferischer Unkraft verschmerzen, wenn es gelänge, als Ersatz für die verlorene Produktivität unser künstlerisches Receptionsvermögen in gleichem Verhältnis zu steigern. Freilich stellen sich gerade der Erneuerung Bachs besondere Schwierigkeiten entgegen; wir hoffen aber, daß sie nicht unüberwindliche sein werden.

Da zwischen uns und dem Zeitalter Bachs die Periode des Rationalismus liegt, da wir heute dem kirchlichen Leben mit der alten Unbefangenheit nicht mehr gegenüberstehen, da der heutigen Generation auch der mächtige Schwung der Phantasie zu fehlen scheint, mit welchem sich noch unsere Großväter in die ihnen innerlich doch noch fremdern Mythenwelt des Altertums versetzen konnten, wird uns der Hauptzugang zum Verständnis Bachs einstweilen verschlossen bleiben. Das absolut musikalische seiner Kunst muß ihre Wirkung auf die Gegenwart beinahe allein bestreiten. Leider haben die Fanatiker des Kontrapunkts durch einseitige Verherrlichung der technischen Meisterschaft des gewaltigen Künstlers ein ganz unberechtigtes Vorurteil gegen seine Musik großgezogen. Man meint, sie laufe schließlich fast auf ein Rechenexempel hinaus, sei ein Produkt der Gelehrtheit, des Verstandes, während man von ihr seit Wagner und Beethoven noch anderes verlangen dürfe, Seele, Ausdruck, Stimmung und Ton. Diese Kritiker übersahen, daß künstliche Kontrapunktik für den Meister nie Selbstzweck ist, sondern eben die damals natürliche musikalische Denkform. Gewißlich komponiert heute kein echter Künstler aus innerster Notwendigkeit so leicht Passionen, Toccaten und Kantaten. Sind aber die griechischen Tragiker, ist Dante, ist Schiller oder Goethe darum für uns tot, weil sie in jetzt ungebräuchlichen Versen sangen in Trimetern, Terzinen und Distichen? Dünkt uns Homer nicht herrlich, trotzdem man keine großen Epen mehr schreibt, ja trotzdem

sogar jede Bedingung für das Entstehen eines solchen fehlt? Ein Werk, worin die ganze Fülle des Kunstgehaltes, sowohl der schaffenden Persönlichkeit als ihrer Zeit mit solcher Energie zum Ausdrucke kommt, daß sie den Hörer unwiderstehlich in die Vergangenheit zurückzieht, ein Werk, worein ein Künstler, dem mächtigen Gebot seines Genius folgend, sein Glück, sein Sehnen, seinen Schmerz ergossen — ein solches Werk, es habe welche Formen immer, muß zu allen Zeiten fühlende Menschen ergreifen und rühren. Und Bachs Musik, wenn eine, besitzt diese Eigenschaft. All die schüchternen, schwachen, tastenden Versuche des Zeitalters, einem dunkel geahnten Ideale nachzustreben, werden in ihr zur kühnen, kraftvollen, sicheren, zielbewußten That; sie beut uns ein tönendes Abbild des strengen, ernsten, innigen und glaubensstarken Wesens ihres Schöpfers. In das ungeheuere Leid der Welt, in Sünde, Grauen und Tod hat sich nie ein Gemüt tiefer eingewühlt; aber keines hat auch liebevoller und kindlicher an ihren unschuldigen Freuden gehangen. Darum fürwahr gilt von seiner Musik, was Schiller in anderem Zusammenhange sagt: dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben.

Vor allem andern also weg mit theoretischen Reflexionen, — aber die Ohren, die Herzen aufgethan und aufgepaßt, was der Mann euch sagt. Und wenn euch seine Rede als Ausdruck unendlichen Empfindens einmal bewegt hat, dann werdet ihr ganz von selber streben, auch in die religiöse Gefühlswelt des Meisters euch einzuleben, aus welcher seine Werke erst vollends verständlich sind. „Und das wird bald selbst der Gleichgültigste zugestehen, daß diejenige Macht, die Quelle und Grundlage solch erstaunlicher Kunstschöpfungen sein konnte eine erhabene und verehrungswürdige sein muß. Es führt auch durch die Kunst ein Weg zur Kirche, nicht nur umgekehrt. Hat doch schon zur Zeit der Reformation die Musik und ihre eigenartige Verwendung in der protestantischen Kirche dieser so manchen Anhänger zugeführt." *)

*) Spitta. Zur Musik. Sechzehn Aufsätze. Berlin 1892. S. 33.

Ist der Gefühlsgehalt der Bachschen Tonwerke erst richtig erfaßt, dann erst dürfte der Augenblick zur Frage nach dem Wie? zum Studium ihrer Form und Gestalt herangekommen sein. Namentlich wird der Musiker aus ihnen den reichsten Gewinn schöpfen, kontrapunktistisches Wissen, Beherrschung und logischen Aufbau der Formen, Adel und Maß in der Wahl und Verwendung der Mittel. Wie dieser Bach die Stimmen führt, so daß jede ein eigenes Lied zu singen scheint und doch alle nur ein engverschlungenes Ganze bilden, das ist der Kunst wie der Wirkung nach unerhört. Die Strenge und Gebundenheit des Fugenstiles wird ihm so wenig als dem großen Dichter der Reim zur Fessel, vielmehr zur Schwinge, die ihn himmelhoch über die Gipfel gewöhnlicher Musikmacherei trägt, und an das Wunderbare grenzt die souveräne Freiheit, mit der er sich in den künstlichsten Formen bewegt, die spielende Leichtigkeit, mit welcher er die schwierigsten harmonischen und thematischen Kombinationen ermöglicht. Dem Ohr, den Sinnen schmeichelt er nie; nach buntem, brennenden Farbenzauber späht man vergebens. Aber die einmal gewählte Grundfarbe durch wohlberechnete Lichter und Schatten fein abzutönen und zu variieren, bei allem Reichtum an Nuancen und Kontrasten die Einheit der Stimmung zu bewahren, darin besteht nicht zum mindesten seine eigentümliche Meisterschaft. Und wie das Kolorit Bachscher Werke durch Nuancierung einer Grundfarbe gewonnen ist, so sind auch in architektonischer Hinsicht ihre Glieder aus je einem Hauptthema mit unerschöpflicher Bildungskraft entwickelt, sodaß man schließlich wie von den Domen altdeutscher Baumeister gestehen muß „es sei auch dem geübtesten Auge unmöglich, alles zu bemerken, bis man jeden Teil forschend durchwandert und sich damit vertraut gemacht hat.“ Und all das vollbrachte dieser wunderbare Mann in den verschiedensten Gattungen und Formen der Musik, von dem Vollstimmigsten was je ein Tonkünstler ersonnen, bis herab zu den Stücken für eine einzige Violine;

in Formen, die ihm keine Tradition zu bequemer Erfüllung überlieferte, in Formen, an deren fester Gestaltung sich ein ganzes Jahrhundert in fruchtlosen Versuchen verzehrt hatte und deren typische Vollendung gleichfalls seinem erfindungsmächtigen Genius vorbehalten war. Man begreift, da Beethoven, der von so urgewaltiger Schöpferkraft überwältigt ausrief: „Nicht Bach, Meer sollte er heißen!“

Kernsprüche großer Männer pflegen unter der leichten Hülle des Scherzes tiefe, gehaltvolle Wahrheit zu bergen. So weist denn auch jenes anspruchslose Wortspiel uns sinnig hin auf die große ethische Bedeutung Bachs für die deutsche Nation. Er, den der scheinbar absterbende Stamm aus eigener, heimlicher Kraft hervortrieb, ohne pflegende Hand, ohne Sonnenschein, ist er nicht ein Symbol für den unverwüstlichen, unerschöpflichen Geisteshort unseres Volkes? Und wie die Majestät, die ausdauernde Wucht des brausenden Eichwalds dem einsamen Wanderer, der aus dem verwirrenden, niedrigen Stadtgetriebe in seine erhabenen Hallen emporstieg, wieder mit Sammlung die Seele füllt, mit großen Gedanken und heiliger Zuversicht, so wird auch in banger Zeit ein sinnender Blick auf den gewaltigen Thomaskantor und seine Werke, diese Zeugengüter deutscher Herrlichkeit dem Volk inneren Halt verleihen, Mut, Hoffnung, freudigen Stolz. Auch die Ägypter haben sich einstens mächtige Symbole des Ewigen geschaffen; aber aus totem, fühllosen Stein; nun sind sie gleich ihren Pyramiden fühllos und tot. Uns aber bürge die lebensstrotzende Pracht Bachscher Kunstdenkmale Zukunft, Glück, Bestand und Größe des Vaterlandes.

2. Sebastian Bachs Lehr- und Wanderjahre.

Die Meisterregeln lernt beizeiten.

Es ist bezeichnend für die Wiedergeburt des deutschen Genius, daß sie sich, wie in physischer, so auch in geographischer Hinsicht von innen nach außen vollzog, in jenem Teile unserer Volksheimat, welchen die Dichter gern „das Herz in Deutschlands Busen" zu nennen pflegen, in Thüringen. Hier saß, die meisten Kantoreien, Stadtpfeifereien und Organistenstellen um Arnstadt, Erfurt und Eisenach inne habend, das grunddeutsche Musikergeschlecht der Bache, breit im Lande verzweigt, aber durch ein außerordentlich lebhaftes Familiengefühl so nahe verbunden, daß wir einen Rest altgermanischen Sippentums vor uns zu haben glauben. An bestimmten Jahrestagen kam man zur Beratung gemeinsamer Angelegenheiten zusammen. Man war sich überhaupt in jeder Hinsicht nach besten Kräften behilflich, bei der Bewerbung um Anstellungen, in der Ausübung des Berufes, in öffentlichen und häuslichen Verhältnissen. Erkrankte oder sonstwie zur Arbeit unfähig gewordene Geschlechtsgenossen wurden unentgeltlich, oft durch lange Zeit im Amte vertreten, Söhne und Enkel wechselweise zur musikalischen Ausbildung in die Lehre gegeben. So erbten sich mit den Künstlertraditionen auch die sittlichen Grundsätze und Tugenden der Familie fort und schufen, bei aller Individualität im Besonderen eine gewisse Gleichheit des Charakters, der Weltanschauung und Eigenart, welche die Bache auch ohne ihr geschlossenes öffentliches Auftreten als einen von der Umgebung scharf unterschiedenen, selbständigen Körper erscheinen ließ. Von der allgemeinen moralischen Fäulnis um sie her ganz unberührt, ernst, tüchtig, fromm und treu hatten sie mit der alten Volksgesundheit auch die schöpferische Geisteskraft der Nation sich bewahrt, ja sogar während des großen Krieges, als nur noch ein paar ältere Meister, Söhne besserer Zeit, den Dienst der

Musen versahen, zwei Musiker ersten Ranges (Christoph und Michael Bach) hervorgebracht und durch sie die deutsche Kunst fast zwei Jahrzehnte lang allein und würdig vertreten. Kann man sich da wundern, daß diese Leute, so eigenlebig, kernig und deutsch die Nachahmung welscher Muster verschmähten und kühn nach eigenem Sinne ihr Ideal zu gestalten wagten? Keiner der Bache hat zum Zwecke seiner musikalischen Ausbildung Italien besucht, wie es so manchen andern zeitgenössischen Künstlern dank fürstlicher Huld beschieden war. Sie scheinen sich überhaupt nie ernstlich darum bemüht zu haben, sondern blieben hartnäckig daheim im lieben Thüringerland, wo im schlichten Kirchenraum so traut die heiligen Weisen zum Herzen tönten, wo die Vögel im Wald so wonnig sangen und die Quellen rauschten durch grünen Wiesengrund. Aber wie viel unschätzbare Kräfte wurden da in vergeblichen Versuchen vergeudet und erschöpft, um mühsam, langsam und doch unvollkommen das zu gewinnen, was man an der fremd-sonnigen Küste Venedigs in den prangenden Domen der Dogenstadt von den fortgeschrittenen Italienern hätte ganz, schnell und spielend sich aneignen können: den freien und in großen Formen wirkenden Schönheitssinn. Doch das ist ja wieder echt deutsche Art, das selbständige Suchen nach Wahrheit und Schönheit höher zu setzen als Wahrheit und Schönheit selbst.

Die Bachsche Überlieferung reicht bis auf einen Veit Bach, der am Ende des 16. Jahrhunderts, als Müller in Wechmar bei Gotha lebte. An der Hand von Chroniken und Urkunden können wir indessen Angehörige des Geschlechtes als Bauern, Handwerker, Musikanten schon aus der Zeit vor der Reformation nachweisen. Immerhin bleibt Veit der erste, über dessen Leben einiges berichtet wird; so z. B. daß er einmal nach einem ungarischen Orte — angeblich Preßburg — ausgewandert, aber bald wieder heimgekehrt sei, als er dort die vermutete Freiheit zur Ausübung seines protestantischen Glaubens nicht mehr vorfand. „Er hatte," erzählt

man, „sein meistes Vergnügen an einem Cythringen (einer Art Guitarre), welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währendem Mahlen darauf gespielet. Es muß doch hübsch zusammengeklungen haben! Wiewohl er doch dabei den Takt sich hat imprimieren lernen. Und dieses" meint die Bachsche Familiengenealogie, der diese Mitteilungen entnommen sind, weiter „ist gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen gewesen."

Veit Bach war also noch reiner Dilettant; wogegen seine beiden Söhne schon als berufsmäßige Musiker erscheinen, Hans den weltlichen, aus dem Tanzlied hervorgegangenen, Lips mehr den kirchlichen, auf dem Choral beruhenden Kunstformen zugethan. Von Lips weiß man kaum mehr, als daß er der Ahnherr des Meiningischen Zweiges der Familie geworden ist; von Hans jedoch besitzen wir nebst allerlei direkten Nachrichten sogar ein Bildnis, einen Holzschnitt, der ihn, die Violine streichend, mit einer großen Schelle auf der linken Schulter darstellt und durch eine Narrenkappe im Wappenschilde kennzeichnet. Viel wichtiger aber als das rohe Konterfei sind für uns die beigefügten erklärenden Verse:

Hier siehst du geigen Hansen Bachen,
Wenn du es hörst, so mußt du lachen.
Er geigt gleichwohl*) nach seiner Art
Und trägt einen hübschen Hans Bachens Bart.

Da sehen wir den lustigen Fiedler leibhaftig vor uns, den man seines prächtigen Spiels und seiner komischen Einfälle wegen bis „nach Gotha, Arnstadt, Erfurt, Eisenach, Schmalkalden und Suhl verschrieb, um den dasigen Stadtmusikus bei Hochzeits-, Volks- und Kirchenfesten zu helfen." Wie die so nachdrücklich betonte Originalität Hansens seinen Kollegen gegenüber zu verstehen sei, wird sofort klar, wenn man erwägt, daß damals immer noch viel aus dem Stegreif musiziert wurde. Wohl stand die Tanzweise in ihren

*) gleichwohl = nämlich.

Grundzügen fest, denn wir möchten den thüringischen Dorf- und Stadtpfeifern doch zu viel zutrauen, wenn wir annähmen, sie hätten zu einer improvisierten Melodie nach Zigeunerart sogleich die passende harmonische Begleitung getroffen, aber es blieb einem erfinderischen Vorgeiger frei, durch überraschenden, ungewöhnlichen Vortrag, durch allerhand Ausschmückungen, Läufe, Triller und eingelegte Kadenzen das Tonstück zu besonderer Geltung zu bringen. Endlich geben jene Verse auch ein wertvolles Zeugnis für die Kunstanschauungen des Bachschen Geschlechtes, indem sie zugleich die weitverbreitete Ansicht widerlegen, als hätten die Leute damals die edle Frau Musika für „tönend bewegte Form“ oder „etwas zwischen Algebra und Gymnastik in der Mitte schwebendes“ gehalten und nicht für das, was sie wirklich ist, für Ausdruck und Erregerin von Gefühlen.

Der künstlerische Entwickelungsgang der Bache verläuft nun in mächtiger Steigerung bis zu Johann Sebastian, dem Giganten. Noch Hansens Musiktreiben haftet viel dilettantisches an, doch schon in seinen Kindern, in der dritten Generation also, erhebt sich der Genius der kunstbegnadeten Sippe zu hoher, besonnener Meisterschaft. Von diesen Kindern müssen dreie, Johann, Christoph, Heinrich besonders namhaft gemacht werden, als die bedeutendsten und auch als Begründer selbständiger Linien. Johann ist Vater der Erfurter Bache, aus deren Kreise durch mehr als ein Jahrhundert zahlreiche und wohlberufene Organisten und Stadtpfeifer hervorgingen. Heinrichs Muse nahm zu Arnstadt eine ausschließlich religiöse Richtung, in der ihm seine Söhne, die schon einmal als große Tondichter erwähnten Christoph (1643—1703) und Michael (1648—94) folgten. Michael freilich bleibt noch oft in der Ausführung hinter seinen Intentionen zurück. „Er war eine von den Erscheinungen, die als Vorboten neuer Kunststadien aufzutreten pflegen, und die, was sie noch nicht bieten, ersetzen durch das, was sie ahnen lassen; kein ganzer Meister zwar, aber ein tief empfindendes, erhabener Ahnun-

gen volles Künstlergemüt. Christophs Werke hinwieder sind von einer Vollendung, die den, welcher sich mit dem damaligen unsicher tastenden Kunstschaffen vertraut gemacht hat, befremdend berühren muß. Rastloser Fleiß und bedeutendes technisches Geschick verband sich hier mit einer starken und tiefen musikalischen Natur, die in ihrer Einsamkeit die Ideale älterer Meister selbständig weiter bildete, unbekümmert um Beachtung oder Nichtbeachtung der Welt und fast noch mehr ein Vorläufer Händels als Sebastian Bachs genannt zu werden verdiente, wenn nicht ein Zug schwärmerischer Innigkeit die Stammesverwandtschaft mit letzterem sprechend bewiese.“ Seine Stärke lag in der Vokalkomposition, in der Motette, sowie in den von H. Schütz und Hammerschmidt zuerst in Schwung gebrachten, über biblischen Textworten aufgebauten dramatischen Chorwerken, Vorläufern des Oratoriums. Geringere Erfolge vermochte er dagegen auf rein instrumentalem Gebiete erzielen, hauptsächlich deshalb, weil er hier nicht der krönende Abschluß einer langen künstlerischen Entwickelung war, sondern erst ein Anbahner, Sinner und Pfadsucher, der die großartigen Fortschritte der Italiener in der Orgelkunst vornehm ignorierte, während sich sein Bruder Michael wenigstens dem Einflusse Pachelbels hingab, dessen Verdienste um die Choralbearbeitung schon früher hervorgehoben worden sind.

Wir kommen jetzt zu der dritten Linie des Bachschen Geschlechtes, die von Christoph dem älteren, Hansens mittlerem Sohne ihren Ausgang nimmt und mit derselben Ausschließlichkeit die weltliche Muse repräsentiert, wie Heinrich und seine Nachkommen in Arnstadt die religiöse; bis beide Kunstgattungen zuletzt in dem breiten Strombett des Sebastianschen Genius zusammenflossen. Vergegenwärtigen wir uns einmal Christophs geistige und gesellschaftliche Stellung. Das fahrende Spielmannstum des Mittelalters, das nicht selten zu offener Gaunerei und Landstreicherei sich erniedrigte, war, seitdem sich die Pfeifer nach Handwerkerart in Orden

und Zünfte vereinigt und gegliedert hatten, allerdings vorbei und mit ihm der alte Makel der Ehrlosigkeit ihres Gewerbes. Doch wie es ja heute noch in bezug auf den Schauspielerstand vielfach der Fall ist, hegte man damals gegen die Musikanten gar mancherlei Vorurteile, die bei der notorischen Roheit, Anmaßlichkeit, Trunksucht und Rauflust der Betroffenen nicht ganz unbegründet erscheinen, obgleich immerhin zugegeben wird, „daß noch viel ehrliebende und geschickte Männer unter ihnen seien, die sich eines Gott und Menschen wohlgefälligen Wandels befleißigten.“ Zu diesen können wir ganz unbedenklich die Kunstpfeifer Bachscher Herkunft zählen, welche die traditionelle, echte und tiefe Frömmigkeit ihrer Familie vor der lockeren Lebensweise und der oberflächlichen Denkungsart der Zunftgenossen bewahrte, ohne etwa ihren leichten Mut, ihren frischen Humor, ihren Hang zur Ungebundenheit im mindesten zu beeinträchtigen. Ebenso wie man sich die Arnstädter Organisten weder als düster glühende Fanatiker, noch als trübselige Kopfhänger oder augenverdrehende Kirchendienerphysiognomien vorzustellen braucht, sondern vielmehr als schlichte, aller Unnatur widerstrebende, kraftvolle Männergestalten, die frei und kühn zu ihrem Herrgott emporzuschauen wagten, denen sich der christliche Glaube wie alles was ihnen im Herzen lag, sogleich in That und Leben umsetzte. „Und wie sehr auch ihr Sinn den hehrsten und ernstesten Dingen zugewendet war, sie standen doch mit ihren Füßen fest auf der Erde, sie wahrten sich die Fähigkeit, in der menschlichen Beschränktheit sich zeitweilig behaglich zu fühlen und für die heiteren und komischen Seiten des gewöhnlichen Lebens Auge und Verständnis zu haben.“ Die wunderbare Gegensätzlichkeit des deutschen Wesens, die wir schon früher zur Erklärung des Bachschen Charakters herbeizogen, muß es uns begreiflich machen, daß z. B. des Arnstädter Christoph Sohn, Nikolaus († 1753) zwei so total verschiedene Werke hintereinander zu komponieren vermochte, wie seine schöne, feierliche Messe und die burleske Operette

„der jenaische Wein- und Bierrufer“, deren sehr weltlicher Stoff dem tollen Studentenleben seines Aufenthaltortes entlehnt ist. Über den äußeren Lebensgang Christoph des älteren haben wir nichts bemerkenswertes zu sagen und über seinen Sohn Ambrosius (1645—95) können wir uns ebenso kurz fassen. Dieser war gleich dem Vater Stadtmusikus, zuerst in Erfurt, später in Eisenach, wo er sich dauernd niederließ und zu Pachelbel in ein nahes Freundschaftsverhältnis trat. Hier wurde ihm auch von seiner Gattin Elisabeth Lämmerhirt am 21. März 1685 als jüngster Sprößling der zahlreichen Familie der Knabe Johann Sebastian Bach geboren.

Es ist für uns, die mit diesem Namen stets die Vorstellung des würdigen Thomaskantors zu verbinden gewohnt sind, ungemein schwer, sich ihn als kleinen Jungen mit kurzen Höschen zu denken, wie er auf dem Schoße der Mutter gesessen, die ihm die wundersamen Märchen und Sagen der Heimat, vom treuen Eckart, von Frau Holle, vom Hörselberg und von ihrer eigenen Namenspatronin, der heiligen Elisabeth erzählte, oder wie er sich mit den andern Jungen seines Alters auf den Eisenacher Fluren fröhlich jauchzend herumgetrieben. Oft mag ihn auch der Vater den stillen Waldweg gen Süden hinaufgeführt haben, bis wo auf freier Höh', in weltvergessener Einsamkeit die Wartburg träumte, oft ließ er von da wohl die Blicke schweifen ins grünende Land, über die anmutigen Bergketten, in die lauschigen Thäler, aus denen leis mit dem Morgenwind das Geläute der Herdenglocken emporklang. Was sich da dem Gemüte des Kindes unauslöschlich eingrub, ist uns nicht mit Worten überliefert worden; allein gar manches seiner Tonwerke plaudert vertraulich das Geheimnis jener Stunden aus, ja scheint nur ein Nachhall des zauberischen Waldlieds, das ihm die rauschenden Kronen der Föhren am Rennsteig gesungen.

Neben den Natureindrücken, welche die thüringische Landschaft darbot, kommen sodann noch die vielfältigen Anregun-

gen in Betracht, welche das nicht unbedeutende Musikleben der Stadt zu geben vermochte. Von Vater Ambrosius, dem weitbekannten Violinvirtuosen, lernte Sebastian frühzeitig das Geigenspiel. Dann lebte hier ja Christoph Bach, der große „ausdrückende“ Meister der Motette, wenig verstanden zwar, doch darum nicht weniger angesehen, und die Persönlichkeit dieses merkwürdigen, einsam seinen Künstlergedanken nachhängenden Mannes, der alle Eigentümlichkeiten des Bachschen Geschlechtes zu erhabener Einseitigkeit gesteigert in sich vereinigte, muß dem phantasiereichen, empfänglichen Knaben mächtig bewegt haben*). Auch liegt die Vermutung nahe, daß der Kleine mit dem Schülerchor, der Kurrende Eisenachs am Sonntag Choräle singend durch die Gassen gewallt, eine Sitte, die bis in unser Jahrhundert hinein bestand und noch der Frau von Staël auf ihrer Reise durch Deutschland besonders aufgefallen ist. Unter solchen günstigen Verhältnissen gedieh Sebastian geistig und körperlich auf das Beste, bis der plötzliche Tod beider Eltern, die 1694 bald nacheinander starben, eine gänzliche Veränderung herbeiführte. Ein älterer Bruder, der nach dem Großvater, vielleicht auch nach dem Onkel Johann Christoph hieß und als Organist an der Stadtkirche zu Ohrdruf wirkte, nahm den Waisen zu sich und sorgte mit größter Gewissenhaftigkeit für seine weitere Erziehung. Sebastian trat als Schüler ins städtische Lyceum ein, wo insbesondere Latein, protestantische Glaubenslehre und Chorgesang sehr eifrig gepflegt wurden. Den Unterricht im Klavierspiel erteilte der Bruder selbst, scheint aber mit seiner langsamen, pedantischen Lehrmethode, mit entsetzlich faden Etüden den rasch auffassenden, nach wirklicher Musik dürstenden Knaben dabei arg gepeinigt

*) Spitta vermutet, daß wir in den drei kleinen, von Commer (Musica sacra I.) unter Bachs Namen überlieferten Choralfugen über die Melodien: „Nun ruhen alle Wälder — Herr Jesus Christ dich zu uns wend — Herr Jesu, meines Lebens Licht“ die ersten Versuche des Knaben vor uns haben, den Spuren seines gewaltigen Oheims zu folgen.

zu haben. Er besaß noch aus früheren Jahren, da er zu Pachelbels Füßen gesessen, ein Notenbuch, eine selbst angelegte Sammlung berühmter Orgelstücke des Meisters, und diese hätte Sebastian für sein Leben gern einmal durchstudiert. Aber man gab sie ihm eigensinnigerweise nicht. Da schlich sich denn der von heißem Verlangen Beseelte des Nachts heran, langte das kostbare Heft durch das breite Gitter des Kastens, darinnen es aufbewahrt lag, hervor und schrieb es heimlich beim Mondenscheine ab. Als der Bruder davon erfuhr, war er hartherzig genug, ihm das mühsam angefertigte Manuskript wieder abzunehmen*).

Solche Erfahrungen und der Umstand, daß sich Christophs Familie mehr und mehr vergrößerte, mögen wohl in Sebastian den Entschluß gezeitigt haben, das eng gewordene brüderliche Haus zu verlassen und sich anderswo den Unterhalt zu suchen. Von dem Kantor seines Lyceums warm empfohlen, wanderte er als Fünfzehnjähriger mit seinem gleichaltrigen Kameraden Erdmann nach Lüneburg an die Michaelisschule, wo man eben zwei gute Sänger für den berühmten und gut besoldeten Mettenchor benötigte. Mit seiner wohlklingenden Sopranstimme, die sich übrigens infolge der Mutation sehr bald verlor und mit seiner sonstigen musikalischen Bildung wurde er auf der Stelle und zwar mit dem zweithöchsten Gehaltsatze aufgenommen und durfte nun frei und unbehindert dem Studium seiner teueren Kunst sich weihen. Allsonntäglich kamen die schönsten Werke der religiösen Musik zu vorzüglicher Aufführung, die Bibliothek des Klosters öffnete ihre reichen Schätze und ganz besonders fühlte sich Bach durch den Umgang mit einem so bedeutenden Meister wie Georg Böhm gefördert, der seit ein paar Jahren den Organistensitz der St. Johanniskirche Lüneburgs zierte. Auch Böhm stammte aus Thüringen, hatte sich aber an den norddeutschen

---

*) Aus dieser Ohrdruffer Periode stammt wahrscheinlich eine noch recht unbeholfene (ungedruckte) Fuge in E-moll.

Organisten, in der Klaviermusik auch nach französischen Mustern gebildet und durch die Erfindung des Prinzips der thematischen Durchführung (im Gegensatz zur alten Variation, welche die harmonischen und rhythmischen Grundzüge des Themas unangetastet ließ) einen selbständigen und wichtigen Platz in der Geschichte der Tonkunst errungen. Von Pachelbels Choralbehandlung unterscheidet sich die Seinige vor allem dadurch, daß, während bei jenem jede Zeile ein kurzes imitatorisches Vorspiel einleitet, die Melodie dann ernst und bedeutungsvoll in der Ober- oder Unterstimme dahinzieht, umspielt von frei erfundenen Stimmen, welche den Choral jedoch nicht verdecken, sondern erst recht in seiner ruhigen Erhabenheit und tiefen Innigkeit hervorheben — bei Böhm der Choral bloß den gefügigen Stoff für die mannigfachen, anmutigen Tonspiele abgiebt, die er daraus nach seinem eigentümlichen Prinzip entwickelt und gestaltet. Bach, der nun immer mehr der Orgel sich zuwandte, verließ jetzt sein früheres Vorbild (Pachelbel) und versuchte mit vielem Glück des neuen Lehrers geistreiche Weise nachzuahmen, wofür einige Orgelchoräle aus jener Zeit*) ein sehr beweiskräftiges Zeugnis ablegen.

Schon aus obigen Andeutungen dürfte wohl ersichtlich geworden sein, wodurch sich Sebastian in seinen Kunstbestrebungen am meisten gefördert fühlte: nicht durch abstrakte Gedankengespinste, toten Regelkram oder stumme Partitur, sondern durch das konkrete Beispiel, wie es ihm in großen Persönlichkeiten anschaulich und lebensvoll entgegentrat. Böhm mag ihm von den norddeutschen Organisten, von den eleganten Franzosen (Couperin, Grigny u. a.) gewißlich viel erzählt und mitgeteilt haben; doch das genügte ihm nicht. Er wollte die eigenartige Kunst dieser Männer womöglich

*) Über „Christ der du bist der helle Tag" und „O Gott du frommer Gott" (P. Ser. V. Heft 5, II. Abt. 1, 2) wozu Spitta noch eine (unveröffentlichte) Partitengruppe über „Herr Christ, der ein'ge Gottessohn" rechnet.

selbst an der Quelle kennen lernen, und so sehen wir ihn oftmals in den Sommerferien den Wanderstab ergreifen, „um zu erforschen, was anderer Orten Manier in der Musik sei“ und bald — natürlich zu Fuße — nach Hamburg zu dem greisen Orgelmeister Reinken pilgern, bald wieder nach Cleve, wo am herzoglichen Hofe französische Tanz- und Klaviermusik besondere Pflege genoß. Auf solchen Reisen erweiterte und vertiefte er nicht nur seine Kenntnis der dort blühenden Formen, sondern ward auch in Bezug auf Vortrag und technische Ausführung durch die gehörten Kunstleistungen, Beispiele eminenter Fertigkeit, angespornt sich als Virtuose auf der Orgel und auf dem Klavier immer mehr zu vervollkommnen, ohne daß bei diesem mit rastlosem Fleiße, sogar auf Kosten des Schlafes durchgeführten Bemühen sein erstes Instrument, die Geige, vernachlässigt worden wäre.

Sein gutes Violinspiel sollte ihm denn auch die erste Anstellung verschaffen als er 1703 die Michaelisschule absolviert und Horaz und Meßgesang verabschiedet hatte. Er erhielt einen Posten als Violinist in der Hofkapelle des Prinzen Ernst von Weimar, vertauschte ihn jedoch noch in demselben Jahre mit der Organistenstelle an der neuen Kirche zu Arnstadt. Die Orgel des Gotteshauses war nämlich kurz zuvor von der frommen Bürgerschaft erbaut worden, ein prächtiges Werk, der Stolz des Städtchens, dem es bisher nur an einem tüchtigen Spieler fehlte. Nun kam Bach eines Tages zu Besuch, erbat sich die Erlaubnis beim Gottesdienst die Orgelbegleitung versehen zu dürfen und erregte durch sein kühnes Präludieren einen solchen jubelnden Enthusiasmus, daß vom Konsistorium sofort alle Anstrengungen gemacht wurden, einen so ausgezeichneten Künstler zu gewinnen. Bach sagte ohne langes Besinnen zu. Denn die Stelle entsprach seiner immer stärker hervorbrechenden Liebe zum Orgelfach, war in pekuniärer Hinsicht und namentlich für einen noch so jungen, an bescheidene Lebensverhältnisse gewöhnten Mann sehr einträglich und schien Zeit genug zu privaten Studien und

schöpferischer Thätigkeit übrig zu lassen. Eine ganze Reihe von Kompositionen ist damals, in der ersten Zeit des Arnstädter Aufenthaltes entstanden: eine Osterkantate*), siebzehn Variationen über den Choral „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'", welche wiederum der in Thüringen herrschenden Manier Pachelbels zuneigen**), zwei Orgelfugen in C-moll***) und drei auf den Einfluß Kuhnaus zurückzuführende Klavierwerke†). Hatte Kuhnau in seinen 1695 erschienen „Neuen Klavierübungen" z. B. die Melancholie König Sauls und seine Heilung durch Davids Harfenspiel oder den Zug der Kinder Israel aus Ägypten geschildert, so stellt Bach in den einzelnen Sätzen eines Capriccio, das er seinem nach Polen verreisenden Bruder Johann Jakob zum Abschied schenkte, in den einzelnen Sätzen laut Überschrift „die Schmeicheleien der Freunde, um ihn von der Reise abzuhalten", ihr „allgemeines Lamento" als ihn selbst die „Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen" nicht zum Bleiben bewegt u. dgl. dar. Dann hört man das Liedchen des Postillons und schließlich entwickelt sich aus dem Hornsignal eine frische, sehr kunstvolle Doppelfuge. Man sieht, Bach schreibt solche Tonbilder — im Gegensatz zu Kuhnau — bloß scherzhafter Weise, und wie hier, so hat er's auch in den übrigen, nicht eben zahlreichen Fällen, in denen er sich auf Programmmusik einließ, gehalten. Gleichwohl hat dieses Stück in dem jüngst verflossenen Streite der Formästhetiker mit den Programmisten als Zeugnis für und wider eine nicht unbedeutende Rolle gespielt.

Unter solchen Arbeiten verflossen zwei Jahre und unser Künstler sehnte sich allmählich aus den Mauern Arnstadts, die eine enge, recht enge Welt umschlossen, wieder hinaus,

*) „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen. (B. 2).

**) Unveröffentlicht.

***) (P. V. Heft 4. Nr. 5 und 9).

†) Capriccio über die Abreise seines sehr geliebten Bruders (P. I. Heft 4, Nr. 9). Sonate (Heft 13, Nr. 8). — Capriccio seinem Bruder J. Christoph in Ohrdruf gewidmet. (Ebd. Nr. 6).

nach etwas Großem, Bedeutendem, was die Seele packt, erhebt und erschüttert. Sollte er aus dem Unterrichte der halbwüchsigen, ungebärdigen Rangen, die man ihm zur Ausbildung im Chorgesange zugewiesen, neue Anregung schöpfen? Oder aus den „Bieroperetten", welche der Rektor Treiber mit seinem Sohn, einem excentrischen, herabgekommenen Musikus am gräflichen Theater aufführte? Die Verwandten, deren es in Arnstadt viele gab, mochten ja liebe, ehrenwerte, vielleicht in gewissem Sinne ungewöhnliche Menschen sein; aber dem hochstrebenden Feuergeist eines Bach konnte ihr Umgang für immer doch nicht genügen. Wehmütig gedachte er da der entschwundenen Schülerzeit, an seinen Lehrer Böhm, an die seligen Pilgerfahrten, die ihn mit großen Männern in Berührung gebracht. Ach, sie lebten ja noch alle, die erhabenen nordischen Meister, jeder dumme Pennäler in Hamburg oder Lübeck oder Stade durfte sie sehen, hören, alle Sonntage, täglich, während er hier unter seinen Arnstädter Philistern saß, denen 's ja doch egal war, was er ihnen vorspielte; wenn's nur rechten Spektakel machte und läufig und fingerbrecherisch war. Und immer mächtiger schwoll das verzehrende Sehnen: heraus aus diesem tödlichen Dunstkreis, weg von diesen Bierfiedlern, fort mit diesen kläglichen Gewöhnlichkeiten. Und riesengroß stieg aus dem wirren Chaos der sich drängenden Erinnerungen die Gestalt Meister Buxtehudes in seiner Seele auf, den er oftmals preisen gehört, aber nie von Angesicht geschaut. Und nun erwachte gar auch das wanderlustige Pfeiferblut seiner Familie, und er sparte und sparte und im Herbst 1705 hatte er so viel erübrigt, daß er vom Konsistorium Urlaub erbitten konnte und hinausziehen zum Thor, jubelnden Herzens, nach Lübeck, wohl hundert Stunden Wegs.

Buxtehude! Wer kennt ihn heute noch, den gewaltigen Organisten? Damals freilich war sein Name wohl der gefeiertste in der gesamten musikalischen Welt, und wenn er zwischen Martini und Weihnachten die weitberühmten „Abend-

musiken“ in dem von blendendem Kerzenglanz erstrahlenden Raume der Marienkirche gab, strömten aus ganz Norddeutschland die Kunstfreunde zusammen, um dem ausgezeichneten Sänger- und Instrumentalchor, vor allem aber dem Meister selber lauschen zu können. Buxtehudes eigentümliche Art und Bedeutung lag nämlich nicht so sehr im Choral, als in der Weise, wie er der Orgel Mannigfaltigkeit und Färbung abzugewinnen wußte, wie er die Kraft der Stimmung erprobte und an Innigkeit und Gewalt die ganze Fülle des nordisch-germanischen Wesens wiedererstehen ließ, die Schauer der Seele bei der Empfindung der Größe und des Unbegreiflichen in der ewig schaffenden Natur, die uns dennoch eine belebende Wärme erzeugt, weil wir fühlen, daß wir ihre Kinder sind — ein Zug, der uns aufs Tiefste von den Romanen trennt, und der selbst dem kalten, scheinbar seelenlosen Wesen der Orgel Empfindung verleiht.

Aus der bunten Schar junger Musiker, die sich um ihn scharten, hatte der Meister mit scharfem Blick in dem schlichten Thüringer, der ohne weitere Empfehlung frei aber ehrfurchtsvoll an ihn herantrat, gar bald den Löwen erkannt und ihm freundlich sein Haus und sein Herz geöffnet. Es heißt sogar, er würde ihn zu seinem Nachfolger ausersehen haben, wenn Bach sich entschlossen hätte, mit dem Amt auch Buxtehudes Tochter zu nehmen, wie es das Herkommen verlangte. Aber die bereits dem kanonischen Alter bedenklich sich nähernde Jungfrau, die kurz zuvor auch Händel und Mattheson von der Bewerbung um die Stelle abgeschreckt, war nicht nach Sebastians Geschmack, und so zog er denn, im Februar 1706 nach dem trübseligen Arnstadt wieder zurück.

Der Empfang, den er dort fand, trug nur noch dazu bei, ihm seinen alten Wirkungskreis recht gründlich zu verleiden. Er hatte nämlich den ihm gewährten Urlaub um mehr als das Vierfache überschritten und das Konsortium, das eine solche Eigenmächtigkeit nicht ungerügt lassen konnte, benutzte den Anlaß, um noch ein paar andere, gegen Bach

mittlerweile erhobene Beschwerden zur Sprache zu bringen, z. B. daß er bisher in dem Choral viele wunderliche Variationes gemachet, viele fremde Töne mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden. Nächstdem sei gar befremdlich, daß bisher gar nichts musicieret worden, dessen Ursach er gewesen, weil mit den Schülern er sich nicht comportieren wolle. Da er's nicht thun wollte, sollte er's nur categorice von sich sagen, damit andere Gestalt gemachet und Jemand, der dieses thäte, bestellet werden könne." Bach, wenig geneigt, den reuigen Sünder zu spielen, beeilte sich aber gar nicht mit der ihm abverlangten schriftlichen Antwort und schien es überhaupt auf einen Bruch mit der wohlweisen Obrigkeit ankommen zu lassen, denn in den Akten, aus denen wir über den ganzen Konflikt unterrichtet sind, heißt es weiter, „er habe bishero (beim Präludieren) etwas gar zu lang gespielet; nachdem ihm aber vom Herrn Superintendent derwegen Anzeige beschehen, wäre er gleich auf das andere extremum gefallen, und hätte es zu kurz gemachet." Mit den Mettenschülern gab er sich, aller Aufforderung ungeachtet, erst recht nicht ab: zu übermächtig drängten all die unter den Eindrücken der Lübecker Erlebnisse geborenen Gedanken in seinem Kopfe nach Gestaltung, Formung und Farbe. Er komponierte — ausschließlich Orgelsachen*) — an denen sich der tiefe Einfluß Buxtehudes wohl sehr deutlich nachweisen läßt, die aber auch Zeugnis dafür ablegen, daß sich Bach immer mehr von seinem Vorbilde frei machte und aus dem Born seiner eigenen Künstlerseele zu schöpfen begann. Eine gewaltige Orgelkomposition in C-dur endlich erinnert nur mehr in ganz allgemeinen Zügen an die Weise des großen Dänen: der junge Arnstädter Organist ist selbst ein Meister geworden.

Zum Meister gehört eine Meisterin; die fand er jetzt

*) Fuge A-moll (V. 3 Nr. 9) und zwei ungedruckte in G- und Es-dur. Phantasia in G (V. 4 Nr. 11) in G-dur, eine ungedruckte in derselben Tonart. Orgelkonzert, C-dur (V. 3 Nr. 7).

auch. Und zwar bildet die Geschichte, wie er sie gewann, eine anmutige Episode in seinem Streit wider das hohe Konsistorium. Sein zweiundzwanzigjähriges Bäschen, **Maria Barbara Bach**, eine außerordentliche Freundin der Musik und notenfeste Sängerin, war nämlich aus Gehren zu ihrer Tante nach Arnstadt gekommen und hatte mit dem kunstreichen Vetter gar bald ein vertrautes Bündnis geschlossen. Bach lud das Mädchen schließlich sogar auf den Kirchenchor zu gemeinsamem Musizieren ein, was ihm, da es ohne Bewilligung der Oberen geschah, wieder einen kleinen Verweis einbrachte. Bald darauf verlobte er sich mit ihr. Und dieser Schritt deutet noch weit mehr als sein Auftreten gegen die Arnstädter Kirchenverwalter darauf hin, daß er seine Lehrjahre für abgeschlossen und beendigt ansah. Was sich damals in Deutschland an musikalischem Wissen erwerben ließ, das hatte er durch rastlose Studien, auf den weiten Wanderungen, im Verkehr mit den ersten Meistern seiner Zeit sich vollständig angeeignet. Er fühlte, daß er von nun an nichts mehr von Außen gewinnen könne, daß er fürder allein auf die eigene Kraft angewiesen sei: und in dieser Erkenntnis rüstete sich sein starker Geist mit trotzigem Selbstvertrauen „zu neuen Thaten".

---

3. Neue Bahnen.

Was wert die Kunst und was sie gilt,
Das ward ich der Welt zu zeigen gewillt.

Seit jenem Konflikte mit dem Konsistorium strebte Bach von Arnstadt fortzukommen, wiewohl er sich doch eingestehen mußte, daß seine kirchliche Obrigkeit diesmal im Rechte gewesen und ihre Vermahnungen in durchaus schonender und taktvoller Weise hatte ergehen lassen. Allein das wird eben der Philister nie begreifen, daß er nicht durch diese oder jene Unbill, sondern durch sein ganzes Wesen, durch sein bloßes Dasein dem Genie ein Greuel ist. In späterem Alter hat

freilich auch unser Künstler seinen instinktiven Abscheu gar oft verwinden müssen, als die Sorge für Weib und Kinder gar beängstigend an ihn herantrat. Jetzt aber, da nur die eigene Existenz auf dem Spiele stand, jetzt, da der Wettersturm des Schicksals noch keine seiner Hoffnungsknospen gebrochen, wollte er nichts wissen von Demut und Unterwürfigkeit. Nun traf sich's gut, daß die St. Blasiuskirche der freien Reichsstadt Mühlhausen durch den plötzlichen Tod Georg Ahles, ihren Organisten verlor und die höchst ehrenvolle Stelle unserem Meister anbot. Daraufhin sagte dieser seinen Arnstädter Pfahlbürgern allsogleich Valet und zog frohen Herzens in das neue Heim, wo bald darauf, am 17. Oktober 1707, die Hochzeit mit Barbara gefeiert ward.

In Mühlhausen entfaltete Bach eine überaus rege Thätigkeit, begünstigt durch den eifersüchtigen Streit, welchen die Stadt schon von Alters her mit dem benachbarten Orte Langula um den musikalischen Vorrang führte. Mit außerordentlicher Sachkenntnis entwarf er den Plan zur Rekonstruktion der Orgel, erfand sogar ein eigenartiges Pedal-Glockenspiel hinzu, vervollständigte den Chor der Sänger und Instrumentalisten und schaffte auf eigene Kosten eine Anzahl der vorzüglichsten Kirchenkompositionen an. Daß er es an eigenen Werken nicht fehlen ließ, kann man sich denken; so schrieb er für die Inaugurierung des neugewählten Rates (4. Februar 1708), welche alljährlich mit großen Festlichkeiten begangen ward, die große Kantate „Gott ist mein König"*) und eine zweite zur Vermählung des ihm befreundeten Pfarrers Strauber in Arnstadt.**) Ihre Gestalt ist im allgemeinen noch die der „älteren Kirchenkantate"; aber bis in die kleinsten Teile strömt der neue, frische, kraftvolle Geist und erbreitert das elastische Formgefüge aufquellend

---

*) P. Nr. 1298. — **) Der Herr denket an uns und segnet uns. P. Nr. 1653. Fragmente einer dritten Kantate: „Meine Seele soll Gott loben" wurden im Archiv einer benachbarten Kantorei durch Spitta entdeckt.

nach allen Seiten. Dem jungen Aar, das sieht man, wachsen die Schwingen.

Leider sollte das neuerblühende musikalische Leben des Städtchens ein baldiges Ende finden. Der greise Superintendent Frohne, Bachs unmittelbarer Vorgesetzter, war ein eifriger Anhänger des Pietismus und gewann durch die überzeugende Kraft seiner Rede trotz der wütenden Angriffe des orthodoxen Pastors Eilmar gar viele Bewohner Mühlhausens. Entgegen dem starrgläubigen Luthertum, welchem das Seelenheil mehr von der Ausspendung der göttlichen Gnaden der Kirche als von der sittlichen Lebensführung abhängig schien, sollte der Schwerpunkt des religiösen Lebens in das Gemüt des einzelnen Menschen verlegt werden. Die protestantische Christenheit bekam eine Richtung auf das Kontemplative: Betrachtungen über Sünde und Tod, über die Freuden des Paradieses, über das Verhältnis der Seele zu ihrem himmlischen Bräutigam machen den hauptsächlichen Inhalt der pietistischen Schriften aus. War demnach die neue Lehre im Grund ein ins poetische gewendetes Protestantentum, so konnte es geschehen, daß damals sogar streng orthodoxe Dichter, sobald sie ihr religiöses Gefühl frei ausströmen ließen und nicht bloß versifizierte Dogmen zusammenstellen wollten, beinahe von selbst auf die nämliche glühende und tief erregte Sprache, auf die nämlichen Bilder und Redewendungen der pietistischen Lyriker verfielen. Auch unsern Bach hat man vom Pietismus beeinflußt geglaubt,*) weil die Texte seiner Vokalkompositionen den, der ganzen religiösen Poesie jener Zeit gemeinsamen pietistischen Charakter tragen; weil die Subjektivität, die tiefe Innigkeit und Innerlichkeit seiner Musik, seine Vorliebe für mystische Symbolik eine gewisse Verwandtschaft mit den Tendenzen der Brüdergemeinden ohne Zweifel bekundet. Indessen hat sich Bach niemals

*) Die verbreitete Annahme, daß Bach mehrere Lieder für das pietistische Gesangbuch Freilinghausens (1. Ausgabe 1704) ist von Spitta als sehr unwahrscheinlich nachgewiesen.

dazu bekannt. Aufgewachsen in dem orthodoxen Glauben seiner Väter wie er war, mußten ihm Frohnes Reformpläne als Angriff auf die alte Lehre verdächtig vorkommen, und Eilmar, mit welchem ihn persönliche Freundschaft verband, wird diesen Verdacht bis zur entschiedenen Abneigung genährt haben. Schließlich gab die kunstfeindliche Haltung der Pietisten den Ausschlag; denn als der an Ansehen und Einfluß stets mehr gewinnende Frohne in seinem Übereifer auch gegen die Vordringlichkeit der gottesdienstlichen Musik zu Felde zog und höchstens die kleine geistliche Arie gelten lassen wollte, sah der Meister das vornehmste und reichste Gebiet seiner künstlerischen Thätigkeit gefährdet, seinen kühnen Gedanken, von Mühlhausen aus die ganze Kirchenmusik zu heben und der letzten Stufe der Vollendung zuzuführen, vereitelt. Er folgte, zum großen Verdruß des Rates, welcher Bachs außerordentliche Geistesgaben wohl zu schätzen wußte, schon im Sommer 1708 einem zur rechten Stund' ergangenen Ruf an den herzoglichen Hof zu Weimar.

Die kleine thüringische Residenz scheint nun einmal dazu berufen zu sein, den größten Künstlern unseres Volks eine Heimstatt zu gewähren. Hier fand, wie späterhin Goethe, auch Bach zum erstenmale festen Boden unter den Füßen: bedeutende Aufgaben, verständige Gönner, künstlerischen Geist und unverwälschte Gemüter. Weimar zeigte sich schon damals des hohen Ruhmes nicht unwert, dessen es später vor allen Städten Deutschlands teilhaftig werden sollte. Es gefiel sich keineswegs darin, nach fürstlicher Mode, durch unvernünftige Erschöpfung aller Mittel den luxuriösen, frivolen Hofhalt zu Versailles nachzuäffen, sondern war deutsch geblieben und ehrlich und fromm. Ein Hauch echter Religiosität wehte durch Adel und Bürgerschaft, und der Herzog selbst bemühte sich aus allen Kräften den ihm über alles teuren lutherischen Glauben im Lande lebendig zu erhalten. Dem Pietismus stand er, obgleich ohne Gehässigkeit, im allgemeinen doch ablehnend gegenüber und glaubte fest, daß

die Kirchenmusik auch in ihrer üppigsten Entfaltung, weit entfernt ein Hindernis der Andacht zu sein, vielmehr dieselbe mächtig beschwinge, sobald sie nur aus wahrem aufrichtigen Herzen entsprungen sei. Von der Gunst des Hofes getragen, durch tüchtige Musiker mit Hingebung gepflegt, blühte denn auch die religiöse Tonkunst in der Musenstadt, so daß unser Meister wohl in ganz Deutschland keinen günstigeren Ort für seine Wirksamkeit hätte antreffen können.

Unter solchen förderlichen Verhältnissen konnte Bachs Genius die ihm innewohnende Kraft und Fülle zum erstenmal im vollen Umfang entwickeln. „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen“, heißt es, „feuerte ihn an, alles mögliche in der Orgelkunst zu versuchen.“ Hier eignete er sich jene unerreichte technische Fertigkeit, jene Sicherheit im Pedalspiel, jene eigentümliche Art der Registerbehandlung, welche ihn zum größten Orgelmeister aller Zeiten gemacht haben, vollends an; hier schuf er die meisten seiner Orgelkompositionen. Viele davon, namentlich von den freier gefaßten, sind Virtuosenstücke, welche ihm Gelegenheit bieten sollten, seine Kunst nach allen Seiten hin zu zeigen. Sie heißen bald allgemein Phantasien, bald bestimmter Präludien und **Toccaten**. Letztere sind dadurch charakterisiert, daß sie um den ganzen Klangreichtum der Orgel zur Geltung zu bringen, abwechselnd aus brillanten Passagen und getragenen Harmonien sich zusammensetzen, während in den **Präludien** meist ein gangartiges Motiv durch alle Stimmen geführt wird. Den Abschluß macht dann gewöhnlich eine **Fuge**, deren Gestaltungsprinzip schon in der Einleitung durch das Bild einander haschender Personen versinnlicht wurde. Hier freilich verleihen die mächtigen Themen, der feierliche Orgelton und die Würde des Gotteshauses der Fugenform einen ganz verschiedenen, ernsten und edlen Charakter, hier mahnt sie uns an die wunderbare Architektonik eines gotischen Baues, wo die Bögen und Pfeiler, einer den andern ablösend und aufnehmend den Raum ohne Brechung in steter Bewegung

fortzuleiten scheinen. Die Stimmungen, welchen Bach in diesen Orgelwerken*) Ausdruck zu geben vermag, sind höchst mannigfaltig: holde Anmut (2, Nr. 3), männische Kraft (3, Nr. 5) und tiefe Melancholie (3, N. 10), oder er schreibt gelegentlich ein effektvolles Bravourstück, wie das schöne in D-dur (4, Nr. 3). Der Passacaglio, eine besonders bei den nordischen Organisten beliebte tanzartige Form, die sich über einem unablässig wiederholten Baßmotiv aufbaut, begegnet nur einmal.**) Aber der eine ist ein Meisterwerk. Schließlich dürfen zwei in Freskobaldis Stil geschriebene Sätze***) und mehrere Fugen über Themen italienischer Komponisten†) nicht unerwähnt bleiben, weil sie bezeugen, wie sorgsam Bach auch den Leistungen des Auslands sein Augenmerk zuwandte, wie sicher er die fremden Satzweisen beherrschte und wie stark er den Originalen gegenüber die eigene Ursprünglichkeit und Erfindungskraft bethätigte.

Gleichwohl liegt Bachs Bedeutung als Orgelkomponist nicht so sehr auf diesem Gebiet als in denjenigen Formen, welche aus dem Chorale hervorgegangen sind. Die Begleitung des Gemeindegesanges dürfte er in der Regel aus dem Stegreife besorgt und nicht besonders aufgezeichnet haben; in den wenigen Fällen, in denen es geschah,††) handelt es

---

*) Präludium und Fugen (P. V. Heft 8, Nr. 4). Präludium, Phantasie und Fuge C-dur. Präludium G-dur (ebd. Nr. 8—11). Präludium u. F. C- G- D-dur. Toccata u. F. D-moll; Fuge G-moll; Präludium A-moll (Heft 4, Nr. 1—4, 7, 13). Präludium u. F. G-moll; E-moll (Heft 3, Nr. 5, 10). Präludium der Fuge A-moll (Heft 2, Nr. 8). Den letzten Jahren der Weimarer Periode dürften zufolge ihrer höheren Meisterlichkeit angehören: Fuge A-dur, C-moll, E-moll (Heft 2, Nr. 3, 5, 6) Fugen F-moll, F-dur (Heft 3, Nr. 2, 6). Präludium (Heft 4, Nr. 12).

**) Passacaglio C-moll (Heft 1, Nr. 2).

***) Kanzone. (Heft 4, Nr. 10). Alla breve (Heft 8, Nr. 6).

†) Fuge über ein Thema von Legrenzi (Heft 4, Nr. 6), von Corelli (Nr. 8). Zwei Fugen über Themen von Albinoni. (P. I. Heft 3, Nr. 5. Heft 13, Nr. 10). Variationen über ein italienisches Volkslied. (Heft 13, Nr. 2).

††) „Gelobet seist du Jesu Christ." — „Lobt Gott ihr Christen." — „Vom Himmel hoch da komm ich her." — „In dulci jubilo." — „Lieb=

sich allem Anscheine nach um Musterbeispiele für den Unterricht seiner Schüler. So viel sieht man aber, daß Bach sich keineswegs bloß darauf beschränkt, die Choralweise in vollen Harmonien zu accompagnieren und die Pausen zwischen den Verszeilen durch längere oder kürzere Zwischenspiele auszufüllen, vielmehr ab und zu auch ein sehr reiches und künstliches Gewebe charakteristischer Stimmen über der Melodie ausbreitet. Was wir hier nur mutmaßen dürfen, die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit des Meisters in der Gestaltung dieser Gebilde, tritt dann im Orgelchoral in ganz staunenswerter Fülle an den Tag. Immer schafft er aus dem Charakter des Gedichtes, aus der künstlerischen Stimmung heraus; nirgends Schablone, nirgends zopfiges oder eigensinniges Festhalten an der oder jener Form. Sondern jede ist recht, wenn sie zum deutlichen Ausdruck seiner besonderen Absicht dienlich scheint. Mag er nun, wie in den meisten Stücken des Orgelbüchleins und in dem herrlichen „O Lamm Gottes unschuldig" sich zu äußerster Knappheit fassen*) oder nach der Art Buxtehudes die gegebene Melodie selbst umbilden und durch interessante Klangmischungen würzen wie in „Allein Gott in der Höh" II, „An Wasserflüssen Babylons" und in dem ungemein schönen „Schmücke dich, o meine Seele," von welchem Mendelssohn gesagt haben soll, wenn das Leben ihm Hoffnung und Glauben genommen, so würde ihm dieser einzige Choral alles vom neuen bringen;**) mag

ster Jesu wir sind hier." (P. V. Heft 5). — „Großer Gott, wir loben dich." (Heft 6, Nr. 26).

*) „Orgelbüchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird auf allerhand Art einen Choral durchzuführen, anbei auch sich im Pedal et notio zu habilitieren. Autore J. S. Bach, p. t. Capellae magistro. S. P. R. Anhaltini-Cotheniensis." Ferner: Variationen über „Sei gegrüßt, Jesu" in 11 Partiten verschiedenen Alters (P. V. Heft 5, II. Nr. 3) „Gottes Sohn ist kommen" (Heft 6, Nr. 25). „Komm Gott, Schöpfer." — „O Lamm Gottes." — „Vater unser" (Heft 7, Nr. 35, 38, 53).

**) „Allein Gott in der Höh" I. II. — „An Wasserflüssen Babylons" (Heft 6, Nr. 8, 9, 12). — „Komm heiliger Geist." — „Nun komm der Heiden Heiland" I. II. — „Schmücke dich, o meine Seele." — „Wir glauben all an einen Gott" (Heft 7, Nr. 37, 45, 46, 49, 62).

er endlich, in Pachelbels Weise, den vom Choral ausgehenden poetischen Impulsen folgen und ihn zu größeren Tonsätzen erweitern („Nun danket alle Gott." — „Jesus Christus unser Heiland"*) — nie wird er bloß als Nachahmer der Form Genüge thun, sondern seine Wahl mit tiefer Einsicht, aus innerster Überzeugung und Notwendigkeit zu treffen scheinen. Das geht bis zu vollster Klarheit aus einer Vergleichung seiner Leistungen mit denen seines Freundes Gottfried Walther (geb. 1684 zu Erfurt), des berühmten Organisten der Stadtkirche Weimars hervor, den man im Orgelchoral Pachelbelscher Form wohl als einen nicht unebenbürtigen Rivalen bezeichnen könnte. Freilich kam dieser über kontrapunktistische Virtuosität, über geistreiches Spielen mit technischen Schwierigkeiten fast nie hinaus. Bach hingegen bleibt bei aller Freude an künstlichen Kombinationen doch in erster Reihe Wirker der Empfindung; und wenn er die Choralmelodie gleich seinem Kollegen gerne kanonisch führt, so ist dieses Kunststück keineswegs um seiner selbstwillen da, sondern um des besonderen Ausdruckes, den es zur Folge hat. Ein anderes Steckenpferd Walthers, die Choralfuge, begegnet selten;**) Bach scheint sie demnach nicht besonders geliebt zu haben. Das grundverschiedene Wesen der beiden Künstler führte übrigens zuletzt zu völliger Entfremdung: in dem musikalischen Lexikon, welches Walther im Jahre 1732 herausgab, ist der Artikel „Bach" ganz auffallend kurz und kühl gehalten, wiewohl doch manchem geringeren Musiker darin sehr ausführliche Behandlung zu teil ward.

Allein nicht nur dadurch, daß er den Choral „nach dem

---

*) „Allein Gott in der Höh'" I. II. — „Durch Adams Fall." — „Gelobet seist du Jesu Christ." — „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend." — „Jesus Christus, unser Heiland" I. II (Heft 6, Nr. 7, 11, 21, 23, 27, 31, 32). — „Nun danket alle Gott." — „Valet will ich dir geben." — „Vom Himmel hoch da komm' ich her." — „Von Gott will ich nicht lassen." (Heft 7, Nr. 43, 50, 51, 56).

**) Fugiert sind (mehr oder weniger) die Choräle: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" (P. V. Heft 6, Nr. 11). — Ein Magnificat. — „Vom Himmel hoch da komm ich her." (Heft 7, Nr. 41, 54).

Affekt der Worte" setzt, wie ein verständnisvoller Zeitgenosse (Ziegler) sogleich erkannte, geht Bach über seine Vorgänger und Nebenbuhler weit hinaus; auch die überlieferten Formen selbst eignet er sich nicht an, ohne sie vollkommener, einheitlicher zu gestalten. Schon in den kleinen Stücken des Orgelbüchleins, wahren Wundern ergreifenden Ausdrucks und polyphoner Setzkunst, entwickelt er die kontrapunktierenden Stimmen zumeist aus einem einzigen Motive; später wagt er sogar dieses Prinzip auf größere Formen anzuwenden, wofür „Ach Gott und Herr" und „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" als mustergültige Beispiele genannt sein mögen*). Endlich schuf der Meister mit seinen Choralphantasien („Nun komm der Heiden Heiland" II. — „Komm heiliger Geist"**) einen ganz neuen, originellen Typus: er malte nämlich mit selbständigen Motiven die Stimmung, die der Choral beim Anhören in seinem Gemüte wachgerufen hatte und flocht diesen selbst in das von ihm angeregte Tonbild; ein Verfahren, welches in seiner Sinnigkeit eine tiefe Wirkung nicht verfehlen konnte, von seiten der Hörer jedoch die intimste Kenntnis des betreffenden Liedtextes voraussetzt. War damit bereits der Boden rein musikalischer Wirkung verlassen, so that Bach, im heißen Streben nach vollständiger Deutlichkeit der künstlerischen Absicht, auch den nächsten Schritt — auf das Feld der Vokalmusik. Dies führte zum Choralchor. Und wenn sich der Meister im Kreise der großen musikalischen Formen, welche ihm die geistliche Tonkunst jener Zeiten darbot, prüfend umblickte, schien ihm nur eine einzige davon zur allseitigen Verwirklichung seines Ideales tauglich zu sein: die Kantate.

---

*) „Ach Gott und Herr." — „Allein Gott in der Höh'." (P. V. Heft 6, Nr. 1, 4). — Ferner: „Christ lag in Todesbanden" und „In dich hab ich gehoffet." (Nr. 16, 34).

**) „Komm heiliger Geist."— „Nun freut euch liebe Christen g'mein." — „Nun komm der Heiden Heiland" I., II. (P. V. Heft 7, Nr. 36, 44, 46, 47). Ferner, doch nicht so ausgesprochen: „Jesu, meine Freude."

Sie war zu Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden, als mit dem Aufblühen der Instrumentalmusik das Verlangen sich regte, die neu erworbenen Tonmittel auch der bis dahin herrschenden, aber bloß für Gesang berechneten Motette angedeihen zu lassen und in deren etwas einförmig gewordene Mehrstimmigkeit durch Gliederung in Chor, Ensemble und Solonummern Abwechselung und Mannigfaltigkeit zu bringen. Diese Bestandteile wurden teils aus dem schon vorhandenen Formenkapital bestritten, teils überhaupt neu durch Übertragung einiger Orgelformen auf das Vokale hervorgebracht, und dieses bisher freilich nur zaghaft und unsicher durchgeführte Entlehnen von der Orgelmusik war es, woran Bachs künstlerische Thätigkeit vorläufig anknüpfte. Die kleinen, kurzatmigen Formen dehnen sich aus; die kümmerliche Polyphonie der begleitenden Instrumente schießt auf und breitet sich in reichverzweigten Ranken über das Tongebäude, dessen polyphone Partien nach den Prinzipien des Orgelchorals, der freieren Fuge, ja sogar des Passacaglio gestaltet werden. So schuf der Meister im Beginne seiner Weimarer Thätigkeit drei seiner schönsten Kantatenwerke: „Nach dir, o Herr verlanget mich" (noch ungedruckt), „Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir" (Psalm 130*) und „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit**), von welchen namentlich die letztere in unsern Konzertsälen sich großer Beliebtheit erfreut, so wenig sie auch, wie überhaupt alle Kantaten, eigentlich hineinpaßt. Zur Totenfeier eines im Jahre 1711 verstorbenen Rektors bestimmt (daher die Bezeichnung Actus tragicus), erhebt sie sich in dem gebieterischen Baßgesang: „Bestelle dein Haus" und dem furchtbar ernsten Chor: „Es ist der alte Bund, Mensch, du mußt sterben" zu wahrhaft erschütternder Großartigkeit, zu welcher dann die innig-zarte Arie des Sopran „Herr Jesu komm," einen wundervollen Gegensatz bildet. Solche Wirkung und Macht war der Kan-

*) P. Nr. 1688. — **) P. Nr. 42.

tate bisher versagt geblieben. Doch nicht darin bloß, auch in allen Einzelheiten spürt man hier neues, urkräftiges Leben, und es kann wohl nicht zweifelhaft sein, daß Bach auf dem betretenen Wege fortschreitend, zuletzt das höchste Ziel würde erreicht haben. Indessen zog er es vor, plötzlich einen anderen einzuschlagen: den kürzesten und besten.

Die Oper war es, welche ihm die neuen Bahnen weisen sollte. Aus Italien stammend, in Italien vornehmlich gepflegt, hatte sie im Laufe der Zeit nebst einer für die Komposition ganz ungemein geeigneten Textgestalt (der freigefügten Madrigalform) überdies zwei eigentümliche musikalische Formen ausgebildet: das Recitativ und die dreiteilige Arie, deren Vorzug vor dem alten Arioso und der alten, strophischen Kantatenarie unter anderem auch darin bestand, daß sie dem individualisierenden Zuge des beginnenden Jahrhunderts ganz außerordentlich entgegenkam. Es konnte demnach nicht fehlen, daß dieser Zug allmählich auch in die Kirchenmusik einzudringen versuchte und in seinem Gefolge jene neuen Formen aus der Oper; alles indessen nur schüchtern, spärlich und stellenweise, da man — besonders im Angesichte der Pietisten — selbst den Schein einer Verweltlichung der gottesdienstlichen Feier vermeiden wollte. Um so größeres Aufsehen mußte unter diesen Verhältnissen das unerschrockene Vorgehen eines der angesehensten und begabtesten protestantischen Theologen, Erdmann Neumeister, erregen, der aus dem Schoße der orthodoxen Geistlichkeit heraus, im Jahre 1700 mit einer Reihe ganz opernhaft gehaltener Kantatentexte hervortrat und damit das Signal zu herzhaftem Anfassen des heiklen Problems gegeben. Wie über Nacht war jetzt der Bann ängstlicher Scheu gebrochen. Frohlockend stimmten sogleich gerade die bedeutendsten Musiker bei, machten sich um die Wette an die Komposition der neuen Dichtungen und bald erwies der allgemeine Beifall des Publikums, wie sehr sie dem Zeitgeschmacke entsprachen. Die Pietisten jedoch, denen sich auch ein paar orthodoxe Pastoren und

ältere Musiker in dieser Frage anschlossen, erhoben den entschiedensten Widerspruch. An den neuen, der Oper entlehnten Formen hafte, so sagten sie, die Erinnerung an die weltliche Schaubühne und ihre Sinnenlust so unablöslich, daß sie nimmermehr zur Beförderung der Andacht dienen könnten. Bringe man einmal allen liederlichen Kram in die Kirche, dann fehle nur noch, daß die Mannsen die Weibsen anfasseten und durch die Stühle tanzten, als wie es zuweilen auf Hochzeiten über Tisch und Bänke gehe. Die Neuerer hinwiederum begannen ihre Theorie aus Bibelstellen zu rechtfertigen: muntere, lebhafte Weisen durch Mirjams Siegeslied, rauschende Instrumentaleffekte durch die Tempelmusik Salomonis, ja sogar die Dacapo-Form wußte ein findiger Kopf durch Hinweis auf den achten Psalm zu rehabilitieren. So wogte der Streit hin und her. Es regnete Schriften und Gegenschriften. Zu prinzipiellen Streitigkeiten traten persönliche: das ganze protestantische Deutschland teilte sich in zwei feindliche Lager.

Bach, wenn er mit seinen großen, klaren Künstleraugen in das Gewirre der Meinungen blickte, konnte nicht in Zweifel sein, daß mitten hindurch die rechte Straße führe. Er beschritt diese Bahn, nicht mit der charakterlosen Klugheit des Eklektikers, der sich etwa von beiden Seiten das Gute und Wirksame aneignet, sondern unbekümmert um rechts und links, den Blick „auf die Plejaden und Sirius gerichtet." Er wußte gar wohl, daß es vor allem auf den Geist der Musik ankomme. Allein er fühlte ebensogut, daß man die Opernformen nicht so ohne weiteres in die Kirche übertragen dürfe, sondern daß ein Läuterungsprozeß nötig sei, der ihre weltlichen Schlacken abstreife, ohne ihre Ausdrucksfähigkeit zu beeinträchtigen. Und dieses läuternde Medium, durch das er die neuen Formen in die Kirchenmusik einführte, war die Orgel. Der gleichmäßige Strom, die ruhige Macht ihres Klanges dämpfte die flackernde Leidenschaftlichkeit des Recitativs und der modernen Arie, verwischte die Stilunter-

schiede zwischen ihnen und den älteren Gliedern der Kantate und schloß sie alle zu einer großartigen Einheit zusammen. Was sonst nur Jahrhunderten in Mühen, nach tausend vergeblichen Versuchen gelingen mag, das hat hier der Genius eines Mannes in der erstaunlich kurzen Zeit von zwei Jahren (1712—14) gleichsam spielend zu stande gebracht: eine durchaus bis in ihre kleinsten Teilchen neue, vollendete Kunstform, welche unzählige neue Kombinationen zuließ, in welcher „ewig neu zu erfinden war."

Bach lernte die Neumeisterschen Dichtungen durch Vermittelung des ihm wohlbekannten Eisenacher Kapellmeisters Telemann um das Jahr 1711 kennen und begann sogleich eine Anzahl von ihnen auf seine Weise in Musik zu setzen.*) Diese Kompositionen erregten das Wohlgefallen des Herzogs dermaßen, daß er ihren genialen Schöpfer zum Konzertmeister beförderte und mit der Einrichtung regelmäßiger Kantatenaufführungen an der Hofkirche, d. h. auch mit der, von dem alten und gebrechlichen Drese bloß nominell weitergeführten Leitung des herzoglichen Orchesters betraute. Für die Herstellung der erforderlichen Texte fand sich schließlich sogar ein einheimischer Dichter, der Konsistorialsekretär Salomo Franck, der sich in diesem Amte ebenso geschickt als fleißig erweisen sollte. Bereits 1715 konnte er dem Herzog einen ganzen Jahrgang Kantatendichtungen — für jeden Sonntag des Jahres eine — überreichen, und die Musiker mußten alle Kräfte einsetzen, um mit seiner quellenden Fruchtbarkeit gleichen Schritt zu halten. Nun, Bach war nicht der Mann, der Arbeit und Anstrengung scheute. Begeistert trat er an die hochwillkommene Aufgabe heran und hatte in kurzer Zeit nicht nur einen eigenen Vokalstil aus- und durchgebildet, sondern auch zu solcher Vollkommenheit gebracht, daß er daran bis in die späteste Periode seines Schaffens

*) „Uns ist ein Kind geboren" (ungedr.). — „Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt" (P 2141). — „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" (ungedr.). — „Nun komm der Heiden Heiland" (P. 1668).

nichts Wesentliches mehr abzuändern brauchte. Ist diese That schon an und für sich fast ohnegleichen in der Kunstgeschichte, so wird ihr Wert noch erhöht durch die unsägliche Schönheit der Werke selber, aus deren stattlicher Reihe*) namentlich zwei: „Wachet, betet, seid bereit" und „Ich hatte viel Bekümmernis" hervorgehoben seien, womit freilich nicht die Minderwertigkeit der übrigen behauptet werden soll. Außerdem schrieb er — natürlich auf hohen Befehl — auch eine weltliche Kantate: „Frohlockender Götterstreit,"**) die viele reizende Nummern enthält und von Bach deshalb noch öfter benutzt ward, wenn er bei ähnlichen Gelegenheiten wieder mit einem Werke aufzuwarten hatte. So z. B. schon ein paar Wochen später (am 19. April 1716) zu Ehren des Prinzen Ernst August. Würdigere Aufgaben brachte das folgende Jahr: die zweihundertjährige Jubelfeier der Reformation, welche nach dem Wunsche des Herzogs durch ein dreitägiges Fest (31. Oktober, 1. und 2. November) mit allem nur möglichen Pompe begangen werden sollte. Daß hierbei der Kirchenmusik eine große Rolle zugedacht war, ist von selbst verständlich. Bach komponierte aus diesem Anlaß seine grandiose Kantate: „Ein' feste Burg ist unser Gott,"***) die gleichsam die Summe seines bisherigen Wirkens zieht und über Luthers hochgewaltiger Weise mit markigen Rhythmen, kühnen Harmonien und hinreißender Melodik einen wahren Wunderbau musikalischer Kunst auftürmte. Wie da im Einleitungschor die einzelnen Stimmen fugenartig

*) „Ich hatte viel Bekümmernis" (P. Nr. 41). — „Himmelskönig sei willkommen" (Schmidt, Kirchengesänge v. J. S. Bach, Berlin, Heft II). — „Der Himmel lacht" (P. 1695.). — „Barmherziges Herze" (Schmidt, Heft III). — „Komm du süße Todesstunde." — „Ach ich sehe jetzt, da ich zur Hochzeit gehe." — „Nur Jedem das Seine." — „Bereitet die Wege." — „Tritt auf die Glaubensbahn." — „Mein Gott wie lang" (ungedr.). — „Alles, was von Gott geboren." (B. 18). — „Wer mich liebet" (B. 12). — „Wachet, betet" (P. Nr. 1666). — „Herz und Mund und That und Leben" (ungedr).

**) Ungedruckt.

***) P. Nr. 1012. Allerdings in späterer Umarbeitung.

das reicher ausgearbeitete Melos des Chorales anheben, wie um diese wogende Masse die gleiche Choralweise, ruhig von Trompeten und Bässen getragen das Ganze zusammenhaltend mit mächtigem Griffe sich schließt — das giebt ein Tonbild von unbeschreiblicher, überwältigender Wirkung. Nun übergeht in der zweiten Strophe („mit unsrer Macht ist nichts gethan") die Melodie auf den Sopran, während der Baß eine meisterliche Koloraturarie singt und die Streichinstrumente sich mit einer eigenen, unruhig bewegten Begleitstimme hinzugesellen. Dagegen wird die dritte Strophe als wuchtiges Unisono des Chors gestaltet: „Und wenn die Welt voll Teufel wär," ein Gedanke, den Orgel und Orchester überaus drastisch illustrieren. Nach ein paar kurzen, eingeschobenen Arien und Recitativen, deren Text nicht dem Chorale entnommen ist, folgt zuletzt dieser selbst („Das Wort sie sollen lassen stahn"), straff und stimmungsvoll das erhabene Werk krönend und abschließend.

Soviel einstweilen über Bachs Thätigkeit als Organist. Ob er sich auch — komisch zu denken — unter den „sechzehn wohlabgerichteten Musikanten" befand, die dem Herzoge manchmal im Heiduckenhabit aufwarten mußten, ist ebensowenig sichergestellt als sein ganzes Verhältnis zur Hofkapelle. Das aber weiß man, daß er den Titel „Kammermusikus" führte und in dieser Eigenschaft, gemeinsam mit Walther den Prinzen Johann Ernst in verschiedenen Fächern der Tonkunst zu unterrichten hatte. Der hochbegabte Jüngling war ein passionierter Liebhaber des Violinspiels und da nun die besten Kompositionen für die Geige damals noch aus Italien kamen, wurde das Interesse der beiden Lehrer bald auch auf diese Produkte gelenkt. Ihre hübsche, wohlausgebildete Form gefiel den deutschen Musikern ganz außerordentlich. Es war die sogenannte Konzertform, deren Idee in dem Wettstreit eines einzelnen Instrumentes mit mehreren anderen (Tutti), die untereinander wiederum eine engere Einheit ausmachen, besteht. Zwei so gestaltete, bewegte Sätze werden dann des

Kontrastes wegen durch einen kurzen langsamen (Andante) getrennt, worin das Tutti sich auf zurückhaltende Begleitung zu beschränken pflegt und dem Spieler so Gelegenheit zur wirksamen Entfaltung des vollen Tones und seiner technischen Fertigkeit giebt. Bach und Walther begannen jetzt um die Wette solche Konzerte auch auf das Klavier und die Orgel zu übertragen, teils um sich darin recht gründlich einzuleben, teils um die Anwendbarkeit dieser Form auch auf andere Instrumente zu erproben. Und kaum hatte sich Bach durch Transskription einiger Violinkonzerte Vivaldis*) die fremde Form hinlänglich zu eigen gemacht, als er schon daran ging, sie mit der einheimischen Fuge zu vereinigen. Seinem rastlosen immer weiter strebenden Geiste wog eben jeder Gewinn nur als Einsatz für ein neues, noch kühneres Spiel. Diese kombinierten Tonstücke**) — sie führen keinen besonderen Namen — leiten dann ungezwungen zu den mehrsätzigen Klaviertoccaten und damit zu des Meisters Klavierwerken, von welchen wenigstens noch auf die kleine und große Fuge A-moll, die E-moll-Toccata und die gewaltigen Toccaten, in C- und Fis-moll, wohl die vorzüglichsten ihrer Gattung, hingewiesen sei, ehe sich unsere Betrachtung dem öffentlichen Wirken Bachs während der weimarischen Periode zuwendet.***)

Daß sein Ruhm als Komponist und Orgelspieler bald die Grenzen seines Aufenthaltsortes weit überflog, das konnte nach solch eminenten Leistungen auf die Dauer gar nicht

*) Sechzehn Violinkonzerte für Klavier (P. I. Heft 10). Drei für Orgel (V. Heft 8).

**) Fuge mit Präludium (I. Heft 9, Nr. 2). Toccaten (V. Heft 3, Nr. 8. Heft 13, Nr. 10).

***) Ältere Gruppe: Phantasie D-dur (V. Heft 9, Nr. 3). Toccaten (E-, D-, G-moll (I. Heft 4, Nr. 3, 10. Heft 9, Nr. 1). Präludium A-moll. Phantasien G- und H-moll. Fuge A-dur (V. Heft 13, Nr. 1, 5, 7, 9). Fuge A-dur, A-mol (Heft 9, Nr. 13, 15). Suite (I. Heft 13, Nr. 4) nebst 3 ungedruckten Werken. — Jüngere Gruppe: Große Fuge A-moll (I. Heft 4, Nr. 2). Toccaten Fis-, C-moll (ebd. Nr. 4, 5).

fehlen. Von fern und nah begannen sich strebsame Musiker als Schüler seiner Leitung anzuvertrauen, ein Schubart, Vogler, Schneider, Tobias, Krebs u. a., die später alle tüchtige und angesehene Organisten geworden sind. Übrigens blieb er keineswegs die ganze Zeit in Weimar, sondern pflegte im Herbste bald größere bald kleinere Kunstreisen an benachbarte Höfe und Städte zu unternehmen, um sich daselbst auf der Orgel hören zu lassen oder eine seiner Kantaten zur Aufführung zu bringen. Überall erregte er enthusiastischen Beifall; in Halle legte man ihm sogleich nahe, sich um die gerade vakante Organistenstelle an der Liebfrauenkirche zu bewerben, und Bach scheint nicht abgeneigt gewesen zu sein, hauptsächlich verlockt durch die Aussicht auf die großartige, eben im Bau begriffene Orgel, mit der sein Weimarer Instrument nun freilich keinen Vergleich aushielt. Schon hatte er sich der vorschriftsmäßigen Probe unterzogen und zu diesem Zweck an Ort und Stelle eine Kantate eigens komponiert und aufgeführt, als die Unterhandlungen an der Honorarfrage plötzlich scheiterten. Die knauserigen Stadtväter unterstanden sich nämlich eine Summe anzubieten, die nicht einmal an sein schmales Salär in Weimar hinanreichte, und ließen, als der Meister dies ablehnte ihm bedeuten, er habe 's wohl überhaupt mit der Bewerbung nicht ernst genommen, sondern dadurch bloß von seinem Herzog eine Gehaltsaufbesserung erpressen wollen. Bach aber verwahrte sich in einem Antwortschreiben gegen dieses niederträchtige Ansinnen so energisch, daß die Herren, ganz verdutzt, nichts mehr zu erwidern wagten, vielmehr nach Beendigung des Orgelbaues den Beleidigten in der höflichsten Weise als Sachverständigen zur Prüfung des Werkes einluden. Im Herbst 1714 treffen wir ihn am Hofe zu Kassel, wo er den schwedischen Erbprinzen Friedrich durch ein glänzend ausgeführtes Pedalsolo dermaßen entzückte, daß dieser einen kostbaren Ring vom Finger zog und ihn dem bewunderungswürdigen Spieler schenkte. Noch in demselben Jahre besucht

der Meister den Thomaskantor Kuhnau in Leipzig, führt seine Kantate „Nun komm der Heiden Heiland“ auf und versieht den ganzen Gottesdienst hindurch das Organistenamt. Auch in Meiningen, wo ein Verwandter, der talentvolle Ludwig Bach als Kapelldirektor wirkte, scheint er gewesen zu sein und reichliche Ehren geerntet zu haben. Der Ruf von seiner fabelhaften Virtuosität drang sogar bis nach dem fernen Hamburg, denn dort schrieb 1716 der mit Lobsprüchen nichts weniger als freigebige Kunstrichter Mattheson, er habe von dem berühmten Organisten zu Weimar, Herrn Johann Sebastian Bach Sachen gesehen, sowohl für die Kirche als für die Faust, die gewiß so beschaffen seien, daß man den Mann hoch ästimieren müsse, und ersuchte ihn zugleich um seine Biographie für ein damals geplantes musikhistorisches Werk.

Und nun habe ich das Ereignis zu schildern, das sehr denkwürdige, das gewißlich den Höhepunkt von Bachs äußerer Lebensgeschichte bildet: seine Kunstreise nach Dresden. Hier weilte seit einiger Zeit der gefeiertste Klavier- und Orgelvirtuose Frankreichs, Jean Louis Marchand, der Liebling der Pariser feinen Gesellschaft, verwöhnt, launisch, eitel, anmaßend, flunkernd und oberflächlich, aber dabei ein Ausbund von Grazie, Esprit und Nettigkeit, sowohl in seinem Spiel als auch in seinen Kompositionen. Diesmal hatte ihn die Ungnade des Königs, die er sich, wie es öfter geschah, infolge seines arroganten Benehmens zugezogen, aus Frankreich verjagt, und er war an den glänzenden Hof Friedrich Augusts des Ersten gegangen, wo man französische Kunst sehr liebte und ihn bald noch mehr vergötterte als in seinem Vaterlande. Dies verdroß den Konzertmeister Woulmyr, einen Belgier von Geburt, und die deutschen Mitglieder der Hofkapelle und sie wandten sich an Bach als den Retter in der Not, sei es, daß sie ihn eigens nach Dresden riefen, sei es, daß er, wie andere Quellen berichten, zufällig auf einer Kunstreise daselbst sich aufhielt. Auf ihr Drängen forderte Bach, der zuvor Gelegenheit bekommen, Marchand

im Verborgenen zu hören, ihn durch ein höfliches Handschreiben zu einem Wettstreit auf, indem er sich erbot, jede ihm gestellte musikalische Aufgabe aus dem Stegreif auszuführen, wenn nur der Gegner seinerseits ein Gleiches verspreche. Marchand nahm die Herausforderung willig an. Ein musikalisches Schiedsgericht wurde gewählt, Ort und Stunde festgesetzt und alles wartete gespannt auf den Ausgang. Sogar der König interessierte sich lebhaft dafür. Am höchsten aber schlug das Herz den gut Deutschen, denn hier schien es sich nicht um den Vorrang zweier Künstler, sondern zweier Künste zu handeln, hier sollte die Entscheidung fallen, ob die deutsche Kunst sich schon ebenbürtig neben die fremde stellen dürfe. Marchand war ja, wie schon angedeutet wurde, kein zu verachtender Gegner; seine Kunstfertigkeit war in der That erstaunlich und außer Bach hätte wohl niemand es wagen dürfen sich mit ihm zu messen. Darum herrschte auch in den Kreisen der vornehmen Schranzen kein Zweifel an der Überlegenheit ihres Abgottes, dem gegenüber der deutsche Meister, schlicht, ernst, ungelenk ihren Augen bärenhaft genug vorkommen mochte.

Am Abend des festgesetzten Tages versammelte sich nun eine große, glänzende Gesellschaft im Palaste des Premierministers Grafen von Flemming, um dem bedeutungsvollen Zweikampfe beizuwohnen. Bach erschien zur rechten Zeit, aber der elegante Marchand ließ ungebührlich lang auf sich warten. Endlich schickte der Herr des Hauses in sein Quartier und man erfuhr, daß Marchand an eben demselben Tag in aller Frühe mit der geschwinden Post aus Dresden abgereist sei. Vermutlich hatte er einstweilen das Spiel seines Rivalen irgendwo belauscht und solcher Kunst sich nicht gewachsen gefühlt. Die Freude der Deutschgesinnten über diese schmähliche Flucht war groß. Um so betroffener waren die Welschen. Bach, nunmehr Meister des Kampfplatzes produzierte sich zu allgemeiner Verwunderung auf dem Klaviere allein; daß man ihn danach so ganz ohne äußere Auszeich-

nung von dannen ziehen ließ, mag befremdlich erscheinen. Doch die noblen, französisch parlierenden Herren und Damen des Hofes mochte bei dem Spiele Bachs wohl die leise Ahnung überschleichen, daß sie hier dem Ausdruck einer Macht gegenüberstünden, an welcher dereinst der ganze hohle und frivole Tand ihrer Scheinkultur wie Glas zerspringen werde. Sie schickten den unbequemen Gast so schnell als möglich wieder heim. Aber das konnten sie nicht verhindern, daß die Kunde von der offenbaren moralischen Niederlage der französischen Musik sich weithin verbreitete und mit lautem Jubel begrüßt ward. Von nun an begann das Ansehen der Ausländer rasch zu sinken. Klopstock und Lessing gaben ihm bald auch in der Poesie und Litteratur den Todesstoß. Bach aber reiht sich durch seine That den unvergeßlichen Heroen an, welche den zagenden Mut, die ethischen Kräfte ihres Volkes belebten und es dadurch zur Schöpfung einer eigentümlichen, echten und edlen Kultur fähiger gemacht. Jener Septemberabend des Jahres 1717 (wie schade, daß uns sein Datum nicht überliefert worden ist!) bedeutet einen Wendepunkt in der Geschichte unserer Nation, den Geburtstag des neuen deutschen Kunstzeitalters, wofern man unter einem solchen nicht bloß eine größere Summe vorzüglicher Kunstwerke, sondern auch ein verständnis- und teilnahmsvolles Publikum begreifen will. Der begeisterte Beifall, mit welchem die Dresdner Patrioten damals dem Siege des Meisters zujauchzten, klang als vernehmlicher Weckruf aus dem Prunksaale des sächsischen Ministers hinaus in das weite deutsche, der Befreiung harrende Land:

Wach auf, es nahet gen dem Tag!

4. Im stillen Winkel.

Wunder ob Wunder nun bieten sich dar.

Nach Hause zurückgekehrt wurde Bach sogleich durch die Vorbereitungen zum Reformationsfeste vollauf in Anspruch genommen. Von seinen Dresdner Triumphen jedoch war bei Hof nicht weiter die Rede. Und das kränkte ihn; nicht aus persönlicher Eitelkeit, sondern weil er sah, wie schlecht selbst die Besten unter den deutschen Fürsten ihre Aufgabe als Schirmherrn vaterländischer Kunst verstanden. Mit was für Ehren würde nicht der König von Frankreich seinen Marchand, wenn dieser obgesiegt hätte, in Paris empfangen haben! Der deutsche Künstler hingegen hat sich von jeher nur ausnahmsweise am Strahl heimischer Fürstengunst erwärmen dürfen. Aber „selbst erschuf er sich den Wert", und Meister Bach war sich des eigenen Wertes gar wohl bewußt. Freilich ließen die gesellschaftlichen Zustände jener Zeit, welche dem Einzelnen ein weit größeres Maß der Selbstbeschränkung und Zurückhaltung auferlegten, dann seine angeborene Gutmütigkeit und natürliches Taktgefühl diesen Stolz nicht allzuschroff zu Tage treten. „Da ist eben nichts bewunderns-würdiges" sagte er einem eifrigen Lobredner seines Orgelspiels. „Man darf nur die rechten Tasten zur rechten Zeit treffen, so spielt das Instrument von selber." Kann es eine liebenswürdigere Art der Annahme eines wohlverdienten Komplimentes geben?

Leider war die Teilnahmslosigkeit des Hofes für seine Ehrenthat nicht die einzige Unbill, die Bach erdulden mußte. Daß er unbeschadet seiner Organistenpflichten auch das Kapellmeisteramt zu versehen hatte, ist schon erwähnt worden. Auch der Tod des alten Drese änderte nichts daran. Des Meisters Dienste blieben dieselben und in Gehalt und Titel des Vaters rückte der junge Drese, ein unbedeutender und verdienstloser

Musikus, ein. Kam dazu vielleicht noch die bittere Erkenntnis, daß der Kern all seiner Bestrebungen in Weimar nicht verstanden worden, so erscheint es begreiflich, daß der große Künstler nicht zögerte, die Kapellmeister- und Musikdirektorstelle, für welche ihn — inmitten des Festtrubels — der junge Fürst Leopold von Anhalt-Köthen zu gewinnen sich bemühte, ohne weiteres anzunehmen. Schon im November 1717 verließ er das verleidete Weimar und hatte noch die Freude, seinen treuen Schüler Martin Schubart zum Nachfolger im Organistenamte ernannt zu wissen.

Was er in Köthen antraf, war nun freilich ein starker Gegensatz zu dem immerhin regsamen Leben der Musenstadt. Denn abgeschieden vom Verkehr mit den benachbarten Höfen und Städten lag in dem breitausgedehnten Flachland des mittleren Elbegebietes die winzige Residenz, still und geräuschlos; selten nur störte Besuch vornehmer Gäste. Von größter Einfachheit war Hofhalt und Gottesdienst und in den kleinen Kirchen schallte kein Orgelbraus, weil die reformierte Konfession des Ländchens Festgepränge und reiche Entfaltung musikalischer Mittel nicht zuließ. Darum stand auch nicht, wie in Weimar, ein wohlausgebildeter Chor zur Verfügung, kaum daß man bei außerordentlichen Anlässen aus dem Hofpersonal und den Schulmeistern ein Gesangsquartett zusammenbrachte. Sogar die Hofkapelle scheint mehr dem Namen als der Wirklichkeit nach existiert zu haben, und so vollzog sich denn das gesamte Kunsttreiben fast einzig und allein in dem Musikzimmer des Schlosses, wo Bach in vertrautem Umgang mit dem Fürsten seines Amtes waltete. Fürst Leopold war erst 23 Jahre alt, aber weit gereist und fein gebildet, in der Tonkunst sogar nach Bachs Zeugnis mehr als Dilettant. Wie oft mögen, wenn die andern Musiker schon längst gegangen, der gereifte Künstler und der jugendliche Kunstfreund noch beisammen gesessen sein und sich am Klavier oder mit der Geige in der Hand den intimsten musikalischen Genüssen hingegeben haben! In solchen Stunden knüpfte sich wohl

zwischen beiden das ideale Freundschaftsband, das in der deutschen Geschichte jener Zeit gewißlich ganz einzig genannt werden darf. Ein deutscher Regent seinem deutschen, bürgerlichen Unterthan befreundet. Ja wenn's noch ein hergelaufener Virtuos aus Frankreich oder Italien gewesen wäre! Leopold aber huldigte der Mode nicht. Wie er die Perücke verschmähte und sein schönes, blondes Haar in langen Locken natürlich herabwallen ließ, so wagte er's auch den schlichten Künstler vor aller Welt als Freund, als Bruder zu behandeln. Und diesem Verhältnis verdankt die deutsche Kunst eine stattliche Anzahl ausgezeichneter Tonwerke.

Die Violin- und Gambenstücke darunter werden allem Anschein nach für den Fürsten selbst bestimmt gewesen sein, denn er spielte beide Instrumente. Bach begleitete meist am Klavier und ließ sich auf der von ihm selbst erfundenen, celloartigen Viola pomposa hören. Was endlich der Flöte, dem Violoncell oder gar dem Orchester zugedacht war, das führten die übrigen Hofmusiker aus, über deren Können nichts weiter verlautet. All diese Werke*) zeigen mit einer einzigen Ausnahme, dem Trio für Violine und Klavier, die Lieblingsformen damaliger Kammermusik: Konzert, Suite, Sonate, welche jetzt in Kürze noch besprochen werden müssen.

Das Konzert charakterisierten wir schon. Hinzuzufügen ist nur, daß Bach mitunter, z. B. gleich in den schönsten Stück dieser Gruppe (Nr. 3, D-Moll), die konzertierende Stimme

*) a) Instrumentsolo ohne Begleitung: 3 Sonaten und 3 Suiten für Violine (P. III. Heft 4). 5 Suiten für Cello, 1 Suite für Viola pomposa (IV. Heft 1). — b) Instrumentsolo mit Generalbaß-Begleitung am Klaviere: 1 Sonate, 1 Fuge für Violine (III. Heft 7, Nr. 2, 3). 3 Sonaten für Flöte (III. Heft 6, Nr. 4—6). — c) Zwei Instrumente mit Generalbaß-Begleitung: 1 Trio für 2 Violinen, 1 Trio für Flöte und Violine (III. Heft 8, Nr. 1, 2). — d) Instrumentsolo mit obligatem Klavier: 6 Sonaten für Violine (III. Heft 5). Trio für Violine (III. Heft 7, Nr. 1). 3 Sonaten für Gambe (IV. Heft 2). 3 Sonaten für Flöte (III. Heft 6). — e) Instrumentsolo mit Orchester: 3 Konzerte für Violine (III. Heft 1, 2, 3). — f) Für Orchester: 3 Partien (VI. Heft 7, 8, 9).

doppelt besetzt, um sie gegen das durch Klavier verstärkte Orchester kräftiger hervortreten zu lassen. Ein ganz anderer Gedanke liegt der Suite zu Grunde. Sie ging aus den Kreisen der deutschen Kunstpfeifer hervor, welche zur Aufführung bei festlichen Gelegenheiten eine Anzahl von Tänzen (in diesem Zusammenhange Partien genannt) in eine, durch das Prinzip der Abwechselung bestimmte Reihenfolge zu bringen liebten, und Bach selbst hat in der Weise seiner Vorfahren mehrere solcher Orchesterpartien geschrieben, welche mit ihrer naturfrischen Kernhaftigkeit noch deutlich auf ihren volkstümlichen Ursprung zurückweisen. Als die Form später in die Klaviermusik Eingang fand, wurde sie insbesondere von den Franzosen aufgegriffen, verfeinert und ausgebildet. Sie gaben ihr auch den Namen. Die Reihenfolge der Tänze aber ward so festgesetzt, daß auf die gemütliche Allemande die belebtere Courante folgt, die würdevolle Sarabande den Mittelpunkt und die leicht dahingaukelnde Gigue den Abschluß bildet. Dazwischen, oft auch an Stelle der Gigue, schob man zuweilen noch andere Tanztypen (Gavotte, Menuett, Bouree, Chaconne u. s. w.) ein, oder ließ dem Ganzen eine kleine Ouverture vorangehen. Nicht so fest erscheint die Gestalt der Sonate, die aus Italien stammt, wo sie sich von anfänglicher Einsätzigkeit nach und nach bis zu vier selbständigen Sätzen erweiterte. Ihr Grundprinzip ist danach der mehrmalige Wechsel rascher, fugierter Sätze mit langsamen, breitharmonischen, während sonst in Bezug auf Charakter und Aufbau große Freiheit herrscht. Werden doch nicht selten auch Tanzstücke als Sonatensätze verwendet. Nähert sich die Sonate damit der Suiteform, so zeigt sie anderseits auch manche Verwandtschaft mit dem Konzerte. Denn hier wie dort steht der zweite Satz in einer anderen Tonart als die übrigen, hier wie dort tritt ein Instrument in Gegensatz zu einem harmonisch reicheren. Übergänge aus einer in die andere Form sind deshalb leicht möglich und besonders Bachs Flötensonaten (darunter die herrliche in H-dur) könnten, was

die äußere Gestalt anbelangt, geradezu Konzerte heißen, wenn nicht die reservierte Haltung des Klavierparts der Idee des Konzerts zuwiderliefe. Freilich zielt das ganze Streben jener Zeit mehr auf die Gewinnung neuer Formen als auf allseitige und unbedingte Durchführung künstlerischer Ideen ab. Wie man ohne Rücksicht, ob der Gedanke eines Wetteifers zwischen zwei in Bezug auf Stärke und Beschaffenheit verschiedenen Stimmgruppen verloren ging oder nicht, die Konzertform auf das Klavier übertrug, so auch nach dem Vorgange Kuhnaus die Sonate. Bach z. B. komponierte zwei sehr schöne für Klavier*) und scheute sich keineswegs mehrere seiner Soloviolinstücke für Klavier und Orgel umzuschreiben.**)

Hiermit wären also die wichtigsten Formen der Kammermusik des Meisters gekennzeichnet. Hinsichtlich seiner Violintechnik sei bemerkt, daß sie eine Eigentümlichkeit der deutschen Geigenspieler, die Kunst der Doppelgriffe zu ganz unglaublichen Wirkungen ausnützt und steigert. So nur konnte er sich erkühnen, was niemand je zuvor gewagt hatte: Violinsonaten ohne jede Begleitung, von einem einzigen Instrumente ausführen und doch den Eindruck der Leere nicht aufkommen zu lassen. In der berühmten Ciacona***) strömt es oft wie Orgelklang, zuweilen glaubt man wenigstens einen ganzen Chor von Geigen zu hören. Der Hörer steht ihr gegenüber wie einer elementaren Erscheinung, welche in ihrer Großartigkeit entzückend, begeisternd wirkt und zugleich schwindelerregend und sinnverwirrend. Der überflutende Gestaltenreichtum, aus wenigen, kaum bemerkbaren Quellen sich er-

*) P. I. Heft 3, Nr. 1. 2.

**) Die mittlere ganz (I. Heft 3, Nr. 3); von der ersten die G-moll Fuge für Orgel (V. Heft 3, Nr. 4) und von der dritten den sehnsuchtgeschwellten Einleitungssatz (I. Heft 3, Anhang S. 1). Alle drei haben Transposition erfahren, aus A-moll, G-moll und C-dur in D-moll und G-dur.

***) Sie bildet den letzten Satz der 2. Violinsuite. Die Ciacona (franz. Chaconne) ist dem Passacaglio nahe verwandt, nur daß ihr Grundthema nicht wie bei diesem stets im Basse bleibt, sondern auch von den Oberstimmen getragen werden kann.

gießend, verrät sowohl die genaueste Kenntnis der Violintechnik als die absoluteste Herrschaft über eine Phantasie, wie sie kolossaler wohl niemals ein Künstler besessen (Spitta). Der polyphone Stil auch dieser Kompositionen, der ihre Ausführbarkeit oft schlechthin in Frage stellt, lehrt übrigens, daß sie nicht aus dem Wesen des Instrumentes entsprungen sind. Bach scheint eben im Feuer seines Schaffens gelegentlich vergessen zu haben, wofür er komponierte.*) Es ging ihm da wie Beethoven, der dem Violinisten Schuppanzig einmal zurief: „Glaubt Er, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht und ich es aufschreibe?"

Noch bleibt uns ein Wort über Bachs Klavierbegleitung zu sagen. In jener Zeit, wo das Accompagnement aus dem Stegreife einen sehr wichtigen Teil der Musikpraxis ausmachte, pflegte man den Klavierpart nur durch einen bezifferten Baß zu bezeichnen, der für gewöhnlich vollständig hinreichte um die Hauptstimme zu stützen, fortgeschrittenen und phantasievollen Spielern aber bloß als Grundlage diente für die Gebilde freier Improvisation. „Wer das Delikate im Generalbaß und was sehr wohl accompagnieren heißt, recht vernehmen will," erzählt Mitzler, „darf sich nur bemühen, Herrn Kapellmeister Bach allhier zu hören, welcher einen jeden Generalbaß zu einem Solo so accompagniert, daß man denket, es sei ein Konzert und wäre die Melodei, so er mit der rechten Hand machet, schon vorhero also gesetzet worden." Natürlicherweise entfielen diese improvisierten Ergänzungen, wenn die Begleitung schon von vornherein reicher ausgestattet war,**) bei Trios, die eine strenge Dreistimmigkeit erforderten und schließlich überall, wo Bach, wie er mit Vorliebe that, das Klavier obligat behandelte.

*) So ist auch der zarten Gambe in dem prachtvoll feurigen dritten der für sie bestimmten Stücke entschieden zu viel Klangstärke zugemutet.

**) So ist z. B. das Menuett der Flötensonate (P. III. Heft 6, Nr. 4) mit vollständig ausgeschriebenem Accompagnement erhalten.

Weisen die eben besprochenen Werke uns insgesamt auf das fürstliche Musikzimmer als ihren Ursprungs- oder doch Bestimmungsort hin, so ist eine andere, nicht minder ausgezeichnete Reihe unmittelbar aus dem Familienkreise des Meisters hervorgegangen. In Weimar hatte ihm die Überlast der Berufsgeschäfte nur kärgliche Muße gelassen sich den Seinen zu widmen. Jetzt, da die Köthner Stellung seine Zeit nicht sehr in Anspruch nahm, konnte er frei dem innersten Zuge seines Herzens nachgeben und als liebreicher, aber strenger Hausvater seinem traulichen Heimwesen vorstehen. So hatten es seine Vorfahren immer gehalten, und wenn auch die neue Zeit mit ihren Sitten allmählich selbst in die patriarchalischen Verhältnisse des Bachschen Geschlechtes eingedrungen war und die Bande, die seine zahlreichen, vom Schicksal oft weit über die Marken Thüringens hinausgeführten Glieder zusammenhielt, gar vielfach lockerte: die Liebe zum eigenen Herd war ihnen allen geblieben. Auch Meister Sebastians tiefes Gemüt fand in dem Verkehre mit seinen Kindern*) das schönste Glück. Sie in der Religiosität, Sittlichkeit und Arbeitslust ihrer Ahnen zu erziehen, ihnen die ungeheuere Fülle seines musikalischen Könnens und Wissens zu überliefern, dünkte ihn hochwillkommene Pflicht und Lust. Wir besitzen noch die Klavierschule**), die er für seinen Lieb-

---

*) Katharina Dorothea (geb. 1708). Wilhelm Friedemann (geb. 22. Nov. 1710). Karl Philipp Emanuel (geb. 8. März 1714). Gottfried Bernhard (geb. 11. Mai 1715). — Drei andere Knaben starben bald nach der Geburt.

*) Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach. Angefangen in Köthen, den 22. Januar 1720. Es beginnt mit einer Erklärung der Schlüssel und Verzierungen und enthält: Ein Stückchen (Aplicatio betitelt, mit genauem Fingersatz versehen). — Präambulum (P. I. Heft 9, Nr. 16, I). — Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten." — Präludium (ebd. Nr. 16, V). — Choral „Jesu meine Freude." — 2 Allemanden. — 3 Präludien (Nr. 16, VIII, IX, XI). — 3 Menuette (I. Heft 13, Nr. 11, I—III). Die übrigen Nummern gehören einer höheren Unterrichtsstufe an: 11 Präludien (später ins „Wohltemperierte Klavier" aufgenommen). — Präludium (Nr. 16, IV), Fuge Nr. 16, X). Inventionen und Symphonien (später selbständig aufgezeichnet).

lingssohn Friedemann verfaßte und die viele Stücke von außerordentlichem musikalischen Wert enthält. Er hielt eben für seine Schüler das Allerbeste gut genug, und das Motto des schon erwähnten „Orgelbüchleins“

Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten draus sich zu belehren

kündet uns den hohen, von wahrer Gottes- und Menschenliebe erfüllten Geist dieses echt deutschen Mannes, der gerade seine kostbarsten Klavierwerke zu Unterrichtszwecken niederschrieb, nicht um weltlichen Ruhm und Vorteil zu erjagen. Die „Inventionen“ und das „Wohltemperierte Klavier,“ auf welche wir noch einmal zurückkommen werden, sind ganz ausdrücklich bestimmt „zu Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seienden besonderen Zeitvertreib.“ *)

Die thatenreiche Stille seines Köthner Aufenthaltes unterbrach der Meister ab und zu durch Reisen. So fuhr er im Herbst 1718 nach Halle in der Absicht Händel anzutreffen, der aus London herübergekommen war und dem Vernehmen nach eine Zeit in seiner Vaterstadt zubringen wollte. Allein als Bach ankam hatte der berühmte Tondichter soeben Halle wieder verlassen. Zweimal begleitete er auch den Fürsten Leopold, der ihn nirgends entbehren mochte auf seinen Badereisen nach Karlsbad, wo ihn 1720 der Markgraf Ludwig Christian von Brandenburg kennen lernte und zur Übersendung einiger Kompositionen für seine Hauskapelle aufforderte. Wirklich hat Bach das gegebene Versprechen glänzend eingelöst, indem er dem Markgrafen eine Serie von

*) Neben den genannten Sammelwerken sind noch folgende einzelne Stücke besonders anzuführen: 5 Präludien (P. I. Heft 9, Nr. 16. II, III, VI, VII, XII), darunter das schöne, träumerische in C-moll. — 6 Fugen (Heft 9, Nr. 4—6, 8, 11, 12). — Fuge Heft 7, Nr. 2). — 2 Fugen (Heft 4, Nr. 7, 8, nur durch Bezifferung notiert), Invention (Heft 9, Nr. 10), 3 kleine Stückchen (Heft 7, Nr. 1, III, V, VI).

sechs großen Konzerten,*) den sogenannten „brandenburgischen" überreichte. Leider scheint der Empfänger diese Meisterwerke schlecht gewürdigt zu haben, denn man fand sie in seinem Nachlaß keineswegs unter den besonders aufbewahrten Kompositionen, sondern in einem ungeordneten Bündel mit vielen geringwertigen Stücken vereint. Ein glücklicher Zufall nur entriß sie dem Lose des Schönen, dem Untergang.

Als Bach nach der Rückkehr von Karlsbad wieder sein Haus betrat, empfing ihn erschütternde Kunde. Seine Gattin Barbara, die treue, still sorgende Gefährtin seiner Jugend, hatte man wenige Tage vorher, am 4. Juli 1720 begraben. Sebastians Trauer war aufrichtig und tief. Gleichwohl entschloß er sich, um seinen Kindern eine Mutter zu geben, nach anderthalbjährigem Witwerstande zu einer zweiten Heirat. „Am 3. Dezember 1721 ist Herr Johann Sebastian Bach, hochfürstlicher Kapellmeister allhier und mit ihm Jungfrau Anna Magdalena, Herrn J. C. Wülkens, hochfürstlich Weißenfelsischen Hof- und Feldtrompeters eheliche jüngste Tochter auf fürstlichen Befehl im Hause kopuliert worden," heißt es im Kirchenbuch. Die Wahl des Meisters war auch diesmal eine außerordentlich glückliche. Die junge Frau nahm an seinem Schaffen den innigsten Anteil, ja sie ließ sich, um ein tieferes Verständnis dafür zu haben, von dem Gatten sogar im Klavierspiel und den „wichtigsten Reguln vom Generalbaß" unterweisen und griff oft mit zur Feder, um dem Vielbeschäftigten beim Kopieren eigener oder fremder Kompositionen zu helfen. Zwei Notenhefte, von den Eheleuten gemeinsam angefüllt, zeugen noch von der Herzlichkeit ihres Verhältnisses. Das erste, ein „Klavierbüchlein" gleich jenem Friedemanns, enthält eine Anzahl leicht spiel-

---

*) Concerts avec plusieurs instruments, mit französischer Widmung vom 24. März 1721. Mehrere dieser Konzerte (Nr. 2, 4, 5) gehören der Gattung des Concerto grosso an, in welchem drei Instrumente gegen das Tutti konzertieren.

barer **Suiten**,*) welche man die „französischen“ nennt, weil sie im Geschmack Couperins geschrieben sind. Offenbar gedachte er der lieben Schülerin damit eine besondere Freude zu bereiten, denn er streute hier seine lieblichsten Melodien aus. Das zweite Heft bildet die Fortsetzung des ersten, an die Klavierstücke schließen sich aber auch Kompositionen für Gesang. Nebst mehreren Chorälen und geistlichen Arien fallen insbesondere ein paar Liebeslieder auf, darunter das bekannte „Willst du dein Herz mir schenken,“ eine erquickende Oase in der entsetzlichen Wüstendürre der damaligen Poesie. Daß Bach es selbst gedichtet habe, ist mindestens zweifelhaft.**) Es erinnert vielmehr an Fleming und die Königsberger Poeten. Das humoristische Element wird durch die erbaulichen „Gedanken eines Tabakrauchers“ und ein sehr weltliches Hochzeitscarmen repräsentiert, so daß Ernst und Scherz in angenehmem Wechsel zur Geltung kommen. „Jedenfalls,“ sagt Bitter, „bietet der Gesamtinhalt einen sehr bemerkenswerten Beitrag zur Beurteilung der häuslichen Verhältnisse des großen Tondichters. Nicht vor der Orgel, nicht am Klavier oder am Dirigierpult, an dem Herzen Magdalenas finden wir ihn, wenn wir das Büchlein***) mit aufmerksamem Sinne durchblättern.“

Acht Tage nach seiner Hochzeit verheiratete sich auch Fürst Leopold mit einer Bernburgischen Prinzessin. Diese war der Tonkunst nicht zugethan und bewirkte auch bei dem Gatten

*) Französische Suiten (P. I. Heft 7). Außerdem enthält das Klavierbüchlein noch einen verzierten Choral „Jesus meine Zuversicht“ (V. Heft 7, Anhang 2), eine unvollendete Orgelphantasie, eine Arie mit Variationen und ein Menuett. (I. Heft 13, Nr. 11, I).

**) So meinte Zelter. Spitta bezweifelt dagegen sogar, daß die Melodie von Bach herrühre. Die ganze Frage bedarf noch einer genauen Untersuchung.

***) Es enthält: 35 Klavierstücke, 6 Choräle; Arien: „Gedanken eines Tabakrauchers.“ — „Bist du bei mir.“ — „Warum betrübst du dich?“ — „Schlummert ein ihr matten Augen, fallet sanft und selig zu!“ — „Willst du dein Herz mir schenken.“ — „Wie wohl ist mir o Freund der Seelen.“ — „Gedenke doch mein Geist.“ — Nicht komponiert das Hochzeitsgedicht: „Ihr Diener, werte Jungfer Braut.“

ein vorübergehendes Erkalten der musikalischen Liebhabereien. Damit fiel aber der äußere Anlaß fort, der Bach zur Kammermusik getrieben hatte. Wie ein Pilger, der nach erschöpfender Wanderung sich ein Stündchen der Ruhe überlassen, ganz spontan die Reise zum ersehnten Ziel wieder fortsetzt, sobald er neue Kraft in den Gliedern spürt, so drängte es nun den Meister, dem das stille, im engen Kreis sich bewegende Leben und Schaffen nach der verwirrenden und verbitternden Thätigkeit in der großen Welt, Ruhe, Frieden, Sammlung und Vertiefung seines Künstlertums verliehen, jetzt wieder auf dasjenige Gebiet, auf dem vor allen und allem er zu wirken berufen war. Langsam hub er an sich zur neuerlichen Verfolgung seines Lebenszieles vorzubereiten. Er sammelte seine Orgelchoräle aus der Weimarer Zeit*) und schrieb die mächtige Kantate: „Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden"**) sowie die wundervolle Orgelfuge in G-moll,***) zwei Werke, denen man die frische Kraft und Lust, mit welcher Bach zu seinen langentbehrten Lieblingsformen zurückkehrt, aus jedem Takte anzuhören glaubt.

Auch die Kunstreisen wurden wieder aufgenommen: im November 1722 fuhr er nach Hamburg. Hier lebte noch der Nestor der nordischen Organisten, Adam Reinken, fast hundert Jahre alt. Vor ihm, dem er als Jüngling andachtsvoll gelauscht und vor einem ebenso zahlreichen als gewählten Publikum spielte Bach auf der schönen Orgel der St. Katharinenkirche mehr als zwei Stunden. Reinken hörte schweigend aufmerksam zu. Als aber Bach zum Schlusse noch in der Weise der nordischen Schule über den Choral „An Wasserflüssen Babylons" phantasierte, über denselben

*) Im „Orgelbüchlein." Vgl. S. 47. Anm.

**) B 10. — Aus derselben Zeit „Das ist je gewißlich wahr" (u.). — Etwas früher entstanden zwei Vokalwerke zu Ehren des Köthner Fürstenhauses: Abendmusik zum Geburtstag des Fürsten (1718) und „Mit Gnaden bekröne der Himmel die Saiten." (Fragm).

***) Präludium und Fuge. P. V. Heft 2, Nr. 4.

Choral, mit dessen meisterlicher Bearbeitung Reinken vor einem Menschenalter seinen Ruf als Tonkünstler in der musikalischen Welt begründet hatte. Da trat der Greis an den Rivalen heran mit den Worten: „Ich dachte, diese Kunst sei ausgestorben. Nun ich sehe, daß sie in Ihnen noch lebt, will ich mit Freuden heimgehn.“ Kurz darauf, am 24. November, ist der uralte Mann gestorben.

Welch gewaltiger, bedeutungsschwerer Moment! Das Erbe der musikalischen Vergangenheit Deutschlands weist ihr letzter Vertreter dem in voller Manneskraft blühenden Meister an. Bachs ganzes Wirken trägt von nun an deutlich den Stempel der Legitimität. Hatte er schon in Mühlhausen die Reform der protestantischen Kirchenmusik als Beruf seines Lebens erkannt, so fühlte er sich jetzt aus Reinkens ehrwürdigem Munde geradehin zu dieser Sendung geweiht. Und wie ein Wink des Schicksals mußte es ihm erscheinen, daß an der Jakobikirche Hamburgs, an welcher damals niemand Geringerer als der berühmte Kantatendichter Neumeister das Predigeramt versah, soeben durch den Tod H. Frieses der Organistensitz frei geworden war. Er bewarb sich um die Stelle. Allein wider alles Erwarten wählte der Kirchenrat nicht ihn, sondern einen ganz bedeutungslosen Musikus, weil derselbe versprach, im Falle seiner Ernennung — 4000 Mark an die Kirchenkasse zu zahlen! Die Entrüstung über dies skandalöse Verfahren blieb natürlicherweise nicht aus. Neumeister selbst rügte es in seiner Weihnachtsfestpredigt, indem er anknüpfend an die Bibelstelle von der Engelsmusik bei Christi Geburt meinte, „er glaube ganz gewiß, wenn einer von den betlehemitischen Engeln vom Himmel käme, der göttlich spielte und wollte Organist zu St. Jakobi werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davonfliegen.“

Bach hatte den Ausgang der Wahl nicht abwarten können, sondern war vorher nach Köthen zurückgekehrt. Aber so fest stand sein Entschluß in die alten Bahnen wieder einzulenken, daß selbst die ungünstige, geradezu kränkende Entscheidung

der Hamburger Senatoren ihn von dieser Absicht nicht mehr abbrachte. Unentmutigt sah er sich anderwärts nach Organistenstellen um, die ihm einen passenden Wirkungskreis verhießen. Einstweilen jedoch, bis er solchen gefunden, wollte er seine Thätigkeit auf dem Felde der Kammermusik auch äußerlich abschließen und begann daher seine zerstreuten Klavierkompositionen, an denen ihm hauptsächlich gelegen war, zu planvollen Sammelwerken zusammenzustellen. So entstanden damals die „Inventionen" und das „Wohltemperierte Klavier," auf deren unvergänglichem Fundamente sich die ganze neuere Klavierkomposition bis Schumann und Brahms aufbaute.

Schon eine oberflächliche Betrachtung dieser Werke lehrt, daß sie weit über die gewöhnliche Klangleistung der damaligen Instrumente (Cembalo und Clavichord) hinausgehen. Von diesen hat Bach, der ja das gesangreiche, seelenvolle Spiel als Grundlage aller Klavierkunst ansah, meist dem schattierungsfähigen Clavichord den Vorzug gegeben, obzwar sein Ton zu dünn und zart war, um den größten Teil der Bachschen Klavierstücke, geschweige denn die besonderen Kraftstellen zur entsprechenden Geltung zu bringen. Erst der heutige Flügel, der die Fülle des Orgeltons mit ausdrucksvoller Belebtheit verbindet, mag dem Ideale, wie es Bach beim Komponieren vorgeschwebt, ganz nahe kommen. Freilich wird die Gewalt des Genius, die unerhörte Technik des Meisters wohl schon damals oft die widerwillige Materie zu bezwingen vermocht und ein Stück Zukunftsmusik seinen Hörern vorgezaubert haben; im allgemeinen aber blieb doch die Möglichkeit einer vollkommenen Wiedergabe erst einer späteren Zeit aufgespart, und Bach selbst hat sich nicht wenig bemüht, die Herankunft dieser Zeit zu beschleunigen. Er erfand im Jahre 1740 ein eigentümliches Lautenklavizimbel, das zweichörig mit Darmsaiten bezogen war und einen dritten, eine Oktave höher stehenden Chor von Messingsaiten hatte, die gedämpft werden konnten. Nach seinen Angaben konstruierte

es der Orgelbauer Hildebrand, und in der That wurde damit ein Fortschritt gegen das schnell verklingende Cembalo, eine größere Tondauer erzielt. Auch die weiteren Errungenschaften des Klavierbaues, insbesondere die Silbermannsche Hammermechanik verfolgte Bach mit größtem Interesse. Er war es geradezu, der Silbermann zur stetigen Vervollkommnung seiner Flügel aneiferte.

Viel bedeutender noch sind des Meisters Bemühungen um die Temperatur und Fingertechnik; die gleichschwebende Stimmung, derer wir uns heutzutage bedienen, ist allem Anscheine nach von ihm zuerst befolgt worden. Er spielte auch nicht mehr nach der alten Manier mit ausgestreckten, sondern mit gekrümmten Fingern und machte von den bisher fast unbeschäftigten Daumen den ausgiebigsten Gebrauch. Weiter ersann er einen besseren Fingersatz, worauf man überhaupt bisher ein viel zu geringes Gewicht gelegt hatte. Ein Mann wie Prätorius meinte sogar, wenn die Passagen nur präzis und anmutig zu Gehör kämen, so sei es gleichgültig, wie es geschehe, und wenn man auch die Nase mit zu Hilfe nehme. Bach war ganz anderer Meinung: ihm schien eine zweckmäßige Applikatur die Hauptbedingung kunstreichen Spieles zu sein. Er ersann das Unterschlagen des Daumens nach der Quint in der Tonleiter u. a. m., sodaß man ihn nicht mit Unrecht als den Begründer der modernen Klaviertechnik bezeichnen durfte.

Diese Technik ist dem Meister jedoch nie Selbstzweck gewesen. Er lachte wohl manchmal über die geistlosen „Klavierritter", die lediglich ihre Fingerfertigkeit zeigen wollten, und lehrte seinen Schülern das Kunstwerk, das Auszudrückende nicht über den Ausdrucksmitteln zu vergessen. Seine Inventionen*) sollten keineswegs bloße Etüden sein, sondern den

*) „Aufrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Klaviers eine deutliche Art gezeigt wird, nicht allein mit zwo Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren Progressen mit dreien obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbei auch zugleich

Schülern auch Einblick in den Organismus eines Musikstückes gewähren, einen Begriff von der Durchführung musikalischer Gedanken geben und schließlich auch zu eigener Produktion anregen. Die Durchführung dieser kleinen Stückchen, für deren Form sich in der Musik jener Zeit kein Analogon auffinden läßt, ist wiederum ganz meisterhaft. „Alles, was man im großen an Bach bewundert, ist hier zu einem Mikrokosmos zusammengedrängt, kunstvollste Struktur gepaart mit krystallener Klarheit, wärmster Innigkeit, ja selbst die technischen Schwierigkeiten sind nach der Seite des Feinen und Durchgeistigten hin erhöhte zu nennen." In dem Wortlaut des ausführlichen Titels hat Spitta sehr scharfsinnig eine Anlehnung an die Terminologie der antiken Rhetorik entdeckt: danach würde Bach das Klavierspiel mit der menschlichen Rede vergleichen, und dies wäre eine ungemein wertvolle Bestätigung des Wagnerschen Ausspruchs, daß unsere großen Meister in ihren Schöpfungen bereits eine Sprache geahnt, in ihren Motiven eine Art von Rede angewendet und in Tönen ausgedrückt haben.*)

Noch viel deutlicher läßt dies die zweite Sammlung erkennen, das Wohltemperierte Klavier, welches seinen Namen von der gleichschwebenden Temperierung hat, wodurch die Skalen sämtlicher Tonarten einander gleich und zur Überführung der einen in die andere geschickt gemacht waren. Es enthält 24 Präludien und Fugen durch alle Dur- und Moll-Tonarten, Sätze, die bis auf den heutigen Tag die ungeschmälerte Bewunderung aller Künstler und Kunstfreunde genießen. „So etwas ist immer neu!" bemerkte der Schöpfer des „Parzival" bei der allabendlichen Durchnahme des Werkes

---

gute Inventiones nicht allein zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen und darneben einen starken Vorgeschmack von der Komposition zu überkommen." Enthält 30 Inventionen, 15 zu zwei, 15 zu drei Stimmen, letztere auch als Phantasien und Symphonien bezeichnet.

*) Wolzogen, Erinnerungen an R. Wagner. (Univ.-Bibl. Nr. 2831, Seite 27.

noch in seinen letzten Lebensjahren, und selbst eine so viel weniger tief angelegte Natur wie Rossini geriet in respektvolles Staunen, als ihm F. Hiller mehrere dieser Stücke vorspielte. „Das wohltemperierte Klavier sei dein täglich Brot" lehrt Schumann den jungen Musiker und ein gefeierter Virtuose unserer Zeit (A. Rubinstein) meint, daß „wenn unglücklicherweise alle Bachschen Kantaten, Messen, Motetten u. s. w. verloren ginge, dieses Werk allein nicht, so brauchte man nicht zu verzweifeln. Die Musik wäre nicht untergegangen." Wer dürfte so einstimmigem Preise berufenster Kenner zu widersprechen wagen?

Das berühmte Präludium in C-dur macht den Anfang und weckt mit seinen traumhaft schwankenden, aber doch so wonnig berührenden Arpeggien die regsame deutsche Phantasie zu mannigfaltigsten, reizenden Gestalten. Wo der Fremde nur „eine Reihe gebrochener Accorde, in raschem Tempo, mit brillantem Anschlage zu spielen" sieht*) da ist es uns, als lägen wir im hellen Sonnenschein, von sanftem Windeshauch umflogen auf freier Bergeshöh' und schauten in den reinen, blauen, glänzenden Äther empor und sähen weiße Wölkchen am Himmel ziehn. Auch das zweite und dritte Präludium scheint aus einer Naturstimmung hervorgegangen zu sein: da rauschen Thüringens Quellen, da singen die Vögel, da flüstert das Laub; doch mit dem wehmütigen vierten Stück (Cis-Moll) kommt auch das menschliche Gefühl zu persönlichem Ausdruck und nun gehts in anmutigem Wechsel fort:

---

*) Gounod, der bekannte Opernkomponist, der den eigentümlichen Reiz dieses Stückes, das mit seiner ahnungsvollen Unbestimmtheit des Empfindungsgehaltes sich wie kein anderes zur Einleitung des ganzen Sammelwerkes eignet, nicht begriff, hat bekanntlich die seiner Meinung nach „fehlende Melodie" hinzuerfunden. Wie er den „Faust" erst „niedlich" gemacht, so verhalf er auch diesem keuschen, stillen Gesange des großen Deutschen zu lauter und allgemeiner Popularität, ein neuer Beleg zu dem in der Schlußstrophe der Wagnerschen „Kapitulation" ausgesprochenen Gedanken.

Seid ihr schwülstig und degoutant,
Wir machen euch hier elegant.

leicht gaukelnde Frühlingsgesänge (Nr. 5, 9, 15), großartige Bilder erschütternde Tragik (Nr. 10, 24), unruhiges Sehnen (Nr. 6), freudige Daseinslust (Nr. 14, 23) und die Krone von allen, das wunderbare Präludium B-moll (Nr. 22), die tiefe Klage einer großen, frommen, leidbewegten Seele, ein Tonstück, dem man aus der gesamten Tonkunst nur etwa das Adagio der Beethovenschen Sonate op. 106 und das Vorspiel zum dritten Akte der „Meistersinger" zur Seite stellen kann. Welche Würde in aller Herzensnot, welche Fassung in der furchtbarsten Erregtheit des Gemütes. So ausdrucksvolle Offenbarungen des Seelenlebens konnten die anschließenden Fugen schon infolge der architektonischen Tendenz und der strengen Gebundenheit ihrer Form nicht werden. Aber auch in ihnen herrscht die höchste Mannigfaltigkeit, die allerreichste Gestaltungskraft, indem jede einen genau bestimmten Charakter hat, sowie ihren eigenen, davon abhängigen Wendungen in Melodie und Harmonie. Wenn man daher eine kennt und vortragen kann, so kennt man wirklich nur eine und kann nur eine vortragen, anstatt daß man Folianten voll Fugen vieler anderer Komponisten des Zeitalters kennt, sobald die Wendungen einer einzigen begriffen und der Hand geläufig sind (Kirnberger). Doch alle die schwierigen Künste der Umkehrung, Engführung, Vergrößerung u. s. w., die der Meister hier mit spielender Leichtigkeit übte, sollten nicht etwa Selbstzweck sein, nicht musikalische Seiltänzereien. In dem verwickelten Getriebe, in dem geschäftigen Durcheinander der Stimmen, in dem bunten Vielerlei das sich zum Ganzen webt, erdünkte ihm „die Welt und was sich drin bewegt", gleichwie sie dem großen Albrecht Dürer in den verschlungenen Linien und krausen Zeichen des Nekromantenbuches aufgegangen war. Auch das Bachsche Werk ist solch ein Zauberbuch, „das Rätselwort seines tief innersten Traumes," in welchem sein Geist geheimnisvoll zu anderem Geiste spricht. Wessen Sinn nicht zu, wessen Herz nicht tot ist, wird ihm mit ehrfürchtigem Entzücken

lauschen. Denn ungeschwächt wirkt seine Wunderkraft noch heute, strahlend prangt es im Demantkranze der deutschen Kunst, ein milder Stern

Unendlich Licht mit seinem Licht verbindend.

---

5. Auf dem Gipfel der Meisterschaft.

Kam Sommer, Herbst und Winterzeit
Viel Not und Sorg' im Leben,
Manch ehlich Glück daneben,
Kindstauf', Geschäfte, Zwist und Streit.

Am 25. Juni 1722 war das Kantorat an der Thomasschule zu Leipzig durch den Tod Kuhnaus erledigt worden, und die Stadt hatte sich bis zum Ende des Jahres, aber vergebens, bemüht, den hochgefeierten Komponisten Telemann für die Stelle zu gewinnen. So meldete denn Bach seine Kandidatur an, freilich wie es anfangs schien, ohne Aussicht auf Erfolg, da der Rat einen andern Bewerber, dem Darmstädter Hofkapellmeister Graupner den Vorzug gab. Erst als Graupner ablehnte, weil ihm von seinem Fürsten die erbetene Entlassung verweigert wurde, entschloß man sich, „da man nun die Besten nicht haben konnte, die Mittleren zu nehmen" und dachte — an unseren Meister, der auch wirklich nach Leipzig kam, zur Probe seine Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe"*) aufführen ließ und daraufhin einstimmig berufen ward. „Obgleich es mir nun gar nicht anständig sein wollte," schreibt er, „aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden, weswegen auch meine resolution auf ein Vierteljahr trainierte. Jedoch wurde mir diese station dermaßen favorable beschrieben, daß endlich, zumale meine Söhne, denen studiis zu inclinieren schienen, es in dem höchsten Namen wagete und die mutation vornahm."

---

*) P. 1290. Sie wurde zugleich mit einer andern: „Du wahrer Gott und Davids Sohn" (P. 1651) eigens zu diesem Zwecke komponiert.

Sein Abgang von Köthen schmerzte den Fürsten sehr; allein er war viel zu einsichtig um nicht zu begreifen, daß die kleinen Formen der Kammermusik dem weltumspannenden Genius auf die Dauer zu enge werden mußten. Das freundliche Verhältnis erlitt aber auch durch die Trennung keinen Abbruch, sondern Bach blieb sein „Kapellmeister von Haus aus" und verlor die Verbindung mit dem Köthener Hofe nie ganz. So hat er im November 1726 eine Gratulationskantate für die (zweite) Gemahlin Leopolds komponiert und zwei Jahre später mußte er die Totenfeier seines erlauchten Gönners durch eine Trauermusik verherrlichen. Leider ist das kostbare Werk seit dem Anfange dieses Säkulums verschollen.

Die Übersiedelung der Bachschen Familie dürfte gegen Ende Mai, kurz bevor des Fürsten Leopold erste, musikfeindliche Gattin starb, vor sich gegangen sein. Am 1. Juni fand die Installation des neuen Kantors mit großer Feierlichkeit statt; war doch die Thomana die berühmteste Schule Leipzigs, eine der ältesten Pflegestätten der Musik in Deutschland überhaupt, und ihr Kantoramt, wenigstens in Sachen der Kunst, ein sehr einflußreiches und wichtiges. Darum hatten es von jeher die tüchtigsten Musiker inne gehabt, Seth Calvisius, H. Schein, J. Michael, S. Knüpfer, Schelle und Kuhnau, deren Nachfolger zu werden sich selbst ein Meister wie Bach nicht zu schämen brauchte. Was seine Verpflichtungen anbelangt, so bestanden sie vor allem darin, die Alumnen in Gesang, Instrumentalspiel und im Lateinischen zu unterrichten. Dem Alumnenchor oblag nämlich die Ausführung aller Kultusgesänge, sowohl in den Kirchen als auch bei den Leichenbegängnissen, Hochzeiten, Prozessionen u. dgl., wofür sie von der Stadt vollständig unterhalten wurden. Bei den außerkirchlichen Festlichkeiten verdienten sie sich nebstdem durch ihr Singen noch ein hübsches Taschengeld. Die Brautmessen und Trauermotetten trugen übrigens auch dem Kantor etwas ein, und es mutet ganz sonderbar

an, wenn man in einem Bachschen Briefe liest: „meine itzige státion belaufet sich etwa auf 700 Thaler und wenn es etwas mehrere als ordinairement Leichen giebt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Luft, so fallen hingegen solche, wie denn voriges Jahr an ordinairen Leichen-accidentia über 100 Thaler Einbuße gehabt."

Persönlich leitete der Kantor meist nur die Kirchenmusik und zwar in der Thomas- und Nikolaikirche, während ihn in den übrigen Gotteshäusern, in denen seine Alumnen singen mußten, stets die Präfekten der Chöre vertraten. Ursprünglich war auch an der Universitätskirche St. Pauli die Leitung der Musik vom Thomaner-Kantor versehen worden. Allein in der Zeit des Interregnums zwischen Kuhnaus Tod und der Neubesetzung hatte sie der rührige Gottlieb Görner an sich gerissen und behauptete sich, durch die Gunst der Obrigkeit, in dieser Stellung, trotzdem Bach bei den Behörden, ja selbst beim Könige alle nur möglichen Schritte that, um die frühere Gepflogenheit wieder herbeizuführen. Nur an gewissen Festtagen wurde ihm die Paulinerkirche überlassen.

Nimmt man alles in allem, so erscheint Bach durch seine Amtsgeschäfte nicht gerade überlastet; immerhin erforderten sie einen ganzen Mann und zur Zeit der Messen, wenn der ganze ungeheuere Apparat des Leipziger Gottesdienstes in Thätigkeit war, stiegen die Ansprüche, die man an seine Kraft stellte wohl aufs Doppelte. Gleichwohl sagte dem Meister das Musikdirektorium bei weitem mehr zu wie die Unterweisung der Knaben, die ja insgesamt nicht aus Lernbegier, sondern des freien Unterhaltes und der Nebenverdienste wegen in die Schule einzutreten pflegten. Da man sie häufig den Tag und halbe Nächte lang ohne ernstliche Aufsicht auswärts singen lassen mußte, war Zucht und Ordnung unter ihnen ziemlich locker, und die Schwäche des damaligen Rektors trug natürlicherweise noch dazu bei, die Schule in „Abfall und verwildertes Wesen" zu stürzen. Bach hatte da einen schweren Stand. Er, der einen treuen, streb-

samen, ihm persönlich lieben Schülerkreis gar trefflich nach patriarchalischer Weise zu belehren vermochte, stand dem verkommenen Alumnengesindel ratlos und verdrossen gegenüber. Kein Wunder also, wenn er den Unterricht nur mit Unlust und Widerwillen erteilte. „Erstlich prügelte er uns und dann klang es scheußlich“ kennzeichnet einer aus der Rotte Korah Methode und Erfolge seines großen Lehrers. Bald war man unzufrieden mit dem Kantor; üble Verleumdung mischte sich unter begründete Klagen über sein eigenmächtiges Benehmen, und zuletzt beschloß der Magistrat ihm zur Strafe „die Besoldung zu verkümmern, außerdem ihm einen Verweis zu erteilen und tüchtig ins Gewissen zu reden.“ (!)

Bach war tief entrüstet. Kleine Kompetenzüberschreitungen hätte man dem an selbständiges Handeln gewöhnten Manne wohl zu gute halten sollen. Die Beschneidung seiner Accidenzen that ihm, dem genauen, sparsamen Hauswirt bei der „excessiven kostbaren Lebensart“ in Leipzig weh, und es ist charakteristisch, daß er, der unlängst nach dem Tode eines Verwandten das Ansinnen, durch gerichtliche Anfechtung des Testaments sich eine größere Erbschaft zuzuwenden, energisch zurückwies, nunmehr mit dem Rate um jeden ihm gebührenden Groschen mit äußerster Hartnäckigkeit hadert. Es war also nicht nur die Rücksicht auf seine Familie, sondern weit mehr noch ein gewisser Starrsinn, sein gutes Recht unter allen Umständen durchzusetzen, der ihn in diese immerwährenden Streitigkeiten hineintrieb. Die Beschwerde wegen der mangelhaften Kirchenmusik aber wälzte er in einem ausführlichen Memorial (vom 23. August 1730) auf die Schultern seiner Obrigkeit selbst zurück, welche allen sich meldenden Knaben ohne Rücksicht auf ihre musikalische Brauchbarkeit Aufnahme gewähre, hingegen seit einiger Zeit den sangeskundigen Studenten, die sonst den Alumnenchor verstärkten, keine Stipendien mehr darreiche, sodaß er mit einem weder genügenden noch tauglichen Material zu arbeiten habe. Statt 36 Sängern und 20 Instrumentalisten stünden ihm nur 17

tüchtige Sänger und 8 Spielleute zur Verfügung, von deren Qualitäten und musikalischen Wissenschaften etwas nach der Wahrheit zu erwähnen ihm die Bescheidenheit verbiete. Vor allem müßten daher schon ausgebildete Musiker angestellt werden, „da der itzige status musicus ganz anders weder ehedem beschaffen, die Kunst um sehr viel gestiegen sei, der gusto sich verwundernswürdig geändert habe, dahero auch die ehemalige Art von Musik unseren Ohren nicht mehr klingen will; und man um so mehr einer erklecklichen Beihilfe benötigt ist, damit solche subjecta choisiret und bestellet werden können, so den itzigen musikalischen gustum assequiren, die neuen Arten der Musik bestreiten, mithin dem Compositori und dessen Arbeit satisfaction geben. Es ist ohnedem etwas Wunderliches, da man von denen teutschen Musicis praetendirt, sie sollen capable sein, allerhand Arten von Musik, sie komme nun aus Italien oder Frankreich, sofort ex tempore zu musiciren, wie es etwa diejenigen Virtuosen, vor die es gesetzet ist, und welche es lange vorhero studiret ja fast auswendig kennen, überdem auch quod notandum in schweren Solde stehen, deren Müh und Fleiß mithin reichlich belohnet wird, praestiren können; man solches nicht consideriren will, sondern lässet sie ihrer eigenen Sorge über, da denn mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin denken kann, um sich zu perfectionieren, noch weniger zu distinguieren. Mit einem exempel diesen Satz zu erweisen, darf man nur nach Dresden gehen und sehen, wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret werden. Es kann nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge der Nahrung benommen wird, der chagrin nachbleibet, auch überdem jede Person nur ein einziges Instrument zu excoliren hat, es muß was treffliches und excellentes zu hören sein. Der Schluß ist demnach leicht zu finden, daß bei cessirenden beneficiis mir die Kräfte benommen werden, die Musik in besseren Stand zu setzen.“

Diese in vielfacher Hinsicht bedeutsame Kundgebung wurde

vom Rate einfach mit Stillschweigen übergangen. Bach konnte daher nicht mit Unrecht behaupten, es sei in Leipzig „eine wunderliche und der Musik wenig ergebene Obrigkeit, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß. Als werde genötiget werden, mit des Höchsten Beistand meine Fortune anderweitig zu suchen.“ Zum Glücke kam es nicht so weit, denn noch im September 1730 war an Stelle des alten Rektors eine überaus liebenswürdige Persönlichkeit, J. Matthias Gesner getreten, ein Mann, als Pädagoge nicht minder groß wie als Gelehrter. Dieser brachte einen neuen Geist in das zuchtlose Schulgetriebe, kräftigte die Disciplin und erneuerte so das gesunkene Ansehen der Thomana. Mit Bach, den er schon von Weimar her kannte und bewunderte, lebte er in aufrichtiger Freundschaft, erleichterte ihm die Berufsgeschäfte, förderte seine musikalischen Bestrebungen und stellte auch das Einvernehmen mit den Behörden wieder her. Da schwanden bald die düstern Falten des Unmuts von der Stirn des schwer gekränkten Meisters, er blieb in Leipzig, er begann sich sogar wohl und zufrieden zu fühlen. In demselben Jahre wurde ihm auch noch eine andere Freude zu teil; er bekam die Leitung des berühmten, seinerzeit von Telemann gestifteten Musikvereins, dessen Mitglieder größtenteils Studenten waren, die freilich besseres leisteten als die unreifen Knaben der Schule. Sie erkannten denn auch sogleich die ungewöhnliche Bedeutung ihres Dirigenten und beteiligten sich sehr lebhaft an den Konzerten, welche der Verein an jedem Freitag von 8—10 Uhr im Zimmermannschen Kaffeehause (Katharinenstraße) gab. Manche von ihnen suchten Bachs näheren Umgang auf, warfen sich durch ihn enthusiasmiert ganz auf die Musik und sind nachmals tüchtige Musiker geworden. Auch andere junge Leute scharten sich jetzt um ihn, so daß sich der Meister von einem wackeren Schülerkreise umgeben sah: Gerber, Krebs („der einzige Krebs in meinem Bach“ pflegte er zu scherzen), Agricola, Homilius u. a. Wie glücklich es um sein Haus-

wesen stand, kann man aus einem Briefe vom Oktober 1730 sehen. „Mein ältester Sohn“ schreibt er „ist ein studiosus juris, die andern beide frequentieren noch einer primam und der andere secundam classem und die älteste Tochter ist auch noch unverheiratet. Die Kinder anderer Ehe (ein Sohn und zwei Töchter) sind noch klein und der Knabe erstgeborener sechs Jahre alt.*) Insgesamt aber sind sie geborne Musici und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formieren kann, zumahle da meine itzige Frau gar einen sauberen Soprano singet und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget.“ Die anmutige Briefstelle hat in unseren Tagen den Maler Rosenthal zu einem sehr gelungenen Bilde „Morgenandacht bei J. S. Bach“ angeregt.

Während so Leid und Freude über das Haupt des Meisters dahinzog, schuf dieser, ohne sich durch die mannigfaltigen Widerwärtigkeiten die Lust an seiner hohen Kunst verkümmern zu lassen, eine ungeheuere Zahl großartiger Werke. Inneres Bedürfnis und die Pflichten seines Amtes trieben ihn begreiflicherweise zunächst auf den Boden der gottesdienstlichen Musik. Jeden Sonn- und Feiertag sollte ja mindestens eine Kantate unter seiner Leitung gesungen werden, und Bach bestritt das Kirchenrepertoire mit seinen Kompositionen fast ganz allein. Fünf vollständige Kantatenjahrgänge, von denen etwa noch ein Drittel vorhanden ist, hat er nach seinem Tode hinterlassen, lauter Schöpfungen von höchstem Wert und gewaltiger Meisterschaft. Er war kein Vielschreiber wie Telemann, der 12 Jahrgänge, 44 Passionen, 40 Opern und 600 Ouverturen produzierte oder wie Fasch,

*) Bachs Kinder zweiter Ehe sind: Henriette (1723—26), Gottfried Heinrich (1724—63), Christian Gottlieb (1725—28), Elisabeth (geb. 1726), Ernst Andreas (geb. u. gest. 1727), Regine (1728—33), Christiane (geb. u. gest. 1730), Dorothea (1731—32), Johann Christoph (1732—95), Johann August (geb. u. gest. 1733), Johann Christian (1735—82), Karoline (1737—81), Susanna (1742—1809).

der manchmal wöchentlich vier Kantaten fertig stellen konnte. Leere Musikmacherei war ihm verhaßt, und wenn die Zeit z. B. bei unvorhergesehenen Festlichkeiten drängte, so richtete er lieber eine ältere Komposition für den betreffenden Anlaß her, statt eine schwache und schleuderhafte Arbeit zu liefern. Aber auch andere, wohl vorbereitete Werke finden sich mit älteren Stücken durchsetzt, sei es, daß diese ihm hier besser am Platze schienen, sei es, daß er sie aus besonderem Wohlgefallen herübernahm. Der überwiegende Teil ist freilich neue Erfindung und selbst zu den Kantaten früherer Zeit griff er nie, ohne bis in die kleinsten Einzelheiten an ihnen zu feilen und sie mit neuen Gedanken zu bereichern.

Eine sichere Chronologie der erhaltenen Kantatenwerke wird sich schwerlich je erzielen lassen. Nur wenige sind datiert,*) die große Masse könnte man nur ganz ungefähr der Entstehung nach in zwei Gruppen**) zusammenstellen, die

---

*) 1723. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (P. 1677), Ärgre dich o Seele nicht (ungedr.) 1724, Mein liebster Jesus ist verloren (B. 12) 1731, Wer mich liebt, der wird mein Wort halten (B. 18) 1732, Ich rufe zu dir (u).

**) Erste Gruppe: Alles nur nach Gottes Willen (P. 1299), Christen ätzet diesen Tag (B. 17), Christ lag in Todesbanden (P. 1196), Die Elenden sollen essen (P. 1670), Dazu ist erschienen (1296), Du Hirte Israels (1680), Du sollst den Herren loben (1675), Erforsche mich (B. 18), Ein ungefärbt Gemüte (P. 1696), Erfreute Zeit (B. 20), Erschallet ihr Lieder (7), Erwünschtes Freudenlicht, Es erhob sich ein Streit (B. 2, u.), Gottlob nun geht das Jahr zu End' (P. 1692), Halt im Gedächtnis (1293), Herr geh' nicht ins Gericht (1689), Herr Gott dich loben alle wir (1286), Herr wie du willst (1676), Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe (u.), Ihr, die ihr euch von Christo nennet (u.), Jesus schläft (B. 20), Leichtgesinnte Flattergeister (u.), Liebster Gott wann werd ich sterben (P. 1199), Lobe den Herrn (P. 1667), Nimm was dein ist (Schmidt, Kirchengesänge), O heil'ges Geist- und Wasserbad (u.), Schauet doch und sehet (P. 1660), Schau lieber Gott (u.), Sehet welch eine Liebe (1652), Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei (Schmidt a. a. O.), Sie werden aus Saba alle kommen (P. 1280), Thue Rechnung (u.), Wahrlich ich sage euch (B. 20), Weinen, Klagen, Sorgen (P. 1283), Wo gehst du hin (u). — Zweite Gruppe: Auf mein Herz (Fragm., u.), Christus der ist mein Leben (1673), dem Gerechten muß das Licht (1662), Ehre sei Gott (Fragm., u.), Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe (1650), Gott wie dein Name (u.), Herr, deine Augen sehen nach

zeitlich durch die viermonatliche Landestrauer um die Königin Eberhardine († 7. September 1725), während welcher jede öffentliche Musik schwieg, geschieden wären. Günstiger steht es um eine Anzahl Gelegenheitsarbeiten, wobei das bezügliche Ereignis auf die Spur hinleiten kann.

Daß im Aufbau und in der Zusammensetzung dieser Kantaten je nach ihrem Alter ein wesentlicher Unterschied, ein fortschreitendes Streben nach einer etwa noch unsicher erfaßten, aber doch mit zunehmender Deutlichkeit dem Auge des Meisters sich enthüllenden Idealform bemerkbar sei, läßt sich trotz der großen Verschiedenheit der einzelnen Werke untereinander wohl nicht behaupten. Häufig macht eine Symphonie des Orchesters den Anfang, bald die Hauptmotive des daran anschließenden Vokalsatzes selbständig durchführend, bald die Stimmung dieses Satzes mit eigenen Motiven vorbereitend. Doch kann das Vorspiel auch fehlen, und die Kantate beginnt mit einem Chor, einem Recitativ, einer Arie. Die Recitative sind gewöhnlich nur durch Orgelaccompagnement gestützt, die Arien konzertieren in der Regel mit einigen Instrumenten. In den Chören aber vereinigen sich Vokal- und Instrumentalpart zu ganz überwältigendem Eindruck und das Bachsche Orchester, oft in mehrere gegeneinander wirkende Gruppen geteilt, nimmt die kühnsten, schönsten Effekte der modernen Instrumentation wenigstens dem Gedanken nach vorweg. Die Chöre selbst bilden ein sehr kompliziertes Tongewebe von schlagender Charakteristik und gewaltiger Harmoniefülle, großartig in seiner Totalität, bewunderungswürdig in der kunstvollen Ausführung der Details. Von gleicher Wichtigkeit für die Kantate sind die Choräle Bachs, die er in der verschiedensten Weise verwendet. Ein-

dem Glauben (1679), Herr Gott Beherrscher aller Ding (u.), Ich geh und suche mein Verlangen (u.), Ich bin vergnügt (B. 20), Ich glaube lieber Herre (1686), Ich habe meine Zuversicht (u.), Ich liebe den Höchsten (u.), Ich steh mit einem Fuß im Grabe (u.), Man singt mit Freuden (u.), Sehet, wir gehen hinauf (u.), Wer da glaubet (1693), Wer weiß wie nahe mir mein Ende (1288).

mal flicht er ihre Melodien in freiere Chöre ein; dann läßt er sie vom Chore vortragen und den breit dahinströmenden Klangkörper von dem sprühenden Glanze unruhiger Instrumentalstimmen bestrahlen (Choralchor); ein andermal treten sie im knappen, vierstimmigen Satze auf, manchmal fehlen sie ganz. Ja, eine Reihe von Kantaten ist überhaupt nur für eine einzige Stimme berechnet (Solokantaten*), während einige wiederum nur chorisch komponiert sind. Zuletzt fand Bach besonderes Gefallen an dem Typus der Choralkantate, welche ein breiter Choralchor zu eröffnen pflegt und derselbe Choral in gedrungenster Gestalt, die vielfachen im Verlaufe des Werkes angeregten Stimmungen kraftvoll zusammenfaßend, zum Abschluß bringt.**) Kurz es herrscht eine Mannigfaltigkeit und Ursprünglichkeit der Erfindung, welche R. Schumanns enthusiastischen Ausspruch rechtfertigt, daß von Seb. Bach immer Neues zu lernen wäre.

Die Texte hat Bach anfangs meist den Frankschen „geist- und weltlichen Poesien“ entlehnt; später fand er an einem jungen Leipziger, Chr. Fr. Henrici (Picander), einen Mann, der sich in der Verfertigung solcher Gedichte äußerst geschickt erwies, obzwar sein sprachlicher Ausdruck sogar noch hinter demjenigen Franks zurückstehen muß. Aber die oft ungemein wirkungsvolle Einführung des Chorales zeigt, daß es Beiden nicht an poetischem Empfinden gefehlt hat. Wenn z. B. in einer Trauerkantate nach dem Solo „Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist,“ der Choral „Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin“ einsetzt, so ist das gewiß höchst

*) Ach Gott wie manches Herzeleid (P. 1195), Falsche Welt (B. 12), Geist und Seele (B. 7), Gott soll allein mein Herze haben (u.), Ich armer Mensch (B. 12), Ich bin vergnügt (u.), Ich habe genug (P. 2149), Ich will den Kreuzstab tragen (B. 12), Jauchzet Gott (ebd.), Siehe ich will viel Fischer aussenden (B. 20), Schlage doch erwünschte Stunde (u.), Vergnügte Ruh (u.), Was soll ich aus dir machen (B. 20) Widerstehe doch der Sünde (B. 12).

**) Es ist das Heil uns kommen her (P. 1281), O Ewigkeit, du Donnerwort (B. 12), Wachet auf (P. 1691), Was Gott thut das ist wohlgethan (P. 1669), Wer nur den lieben Gott läßt walten (1671).

sinnig zu nennen. Und solche Züge könnte man zu Hunderten hervorheben. Übrigens scheint Bach der madrigalischen Reimereien seines Picander gelegentlich überdrüssig geworden zu sein. Um das Jahr 1732 begann er plötzlich Kirchenlieder ohne jede Veränderung als Kantatentexte zu benutzen,*) gab es aber bald wieder auf. Picander kam jetzt wiederum zu Ehren und dichtete fleißig für ihn weiter.

Mit der eben behandelten Kunstform verglichen, nimmt die Motette, ein Kind einer viel älteren Epoche, im musikalischen Leben des 18. Jahrhunderts nur eine bescheidene Stellung ein. Von Bach haben sich noch zehn erhalten,**) prachtvolle Vokalwerke, in denen er aber nicht den Spuren seiner Vorfahren nachging, sondern die eigenen, in den Kantaten betretenen Bahnen wandelte. Besonders angeführt sei eine dieser Motetten: „Singet dem Herrn ein neues Lied,“ welche Mozart bei seinem Aufenthalt in Leipzig in helles Entzücken versetzte, und von welcher Wagner schreibt, hier brause der lyrische Strom der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer harmonischer Wogen.

Da es in Leipzig Sitte war, bei Leichenbegängnissen, dann zu Anfang des Früh- und Vespergottesdienstes an der Thomas- und Nikolaikirche eine Motette vorzutragen, ergiebt sich die Veranlassung für die, wenn auch beschränkte Pflege dieser Form sehr leicht. Ebenso verdanken mehrere lateinische Gesangswerke ihre Entstehung der Leipziger Liturgie, welche viel mehr Elemente des katholischen Kultus bewahrt hatte

*) Der Herr ist mein getreuer Hirte (P. 1682), Gelobet sei der Herr (u.), Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ (u.), In allen meinen Thaten (1674), Nun danket alle Gott (u.), Lobe den Herrn, den mächt'gen König (u.), Sei Lob und Ehr (P. 1690), Was Gott thut, das ist wohlgethan (P. 1669), Was willst du dich betrüben (P. 1685).

**) Vierstimmige: Ach Gott vom Himmel sieh darein (B. 1), Aus tiefer Not schrei ich zu dir (B. 7), Lobet den Herrn alle Heiden. — Sei Lob und Preis. — Fünfstimmige: Jesu meine Freude. — Nun danket alle Gott. — Achtstimmige: Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf. — Fürchte dich nicht. — Komm Jesu, komm. — Singet dem Herrn ein neues Lied (P. 28).

als andere protestantische Städte. Nach der Predigt und an bestimmten Festtagen auch zur Einleitung der Kommunion wurde das Sanctus im Figuralstile gesungen; das Kyrie am ersten Adventsonntage, und zur Weihnachtsvesper Magnificat oder Gloria. So lag für den Meister die Komposition solcher Stücke nahe genug.*) Das Magnificat vom Jahre 1723 stellt sich seinen großartigsten Schöpfungen ebenbürtig zur Seite, ein brausender Hymnus auf die Sieghaftigkeit des Christentums, wie er in gleicher Fülle und Macht wohl niemals wieder erklungen ist.**)

Ganz besondere Aufgaben erwuchsen der Muse Bachs in der Charwoche. Schon im 11. Jahrhundert hatte man da die Leidensgeschichte Christi dramatisch in der Kirche aufgeführt, indem ein Sänger die Erzählung des Evangelisten, ein anderer die Worte des Heilands und ein dritter die Reden der übrigen Personen, welche sprechend eingeführt waren, psalmodisch absang. Dazwischen trat stellenweise das Volk (turba) in mehrstimmigem Chore auf. Dieser Brauch ging aus der katholischen Liturgie, später auch in den protestantischen Ritus über, nur daß ausschließlich die deutsche Sprache zur Verwendung kam. Im Laufe der Zeit erweiterte sich der musikalische Teil der Feier immer mehr, im 17. Jahrhundert wurden die Charfreitagsmysterien nach dem Vorgange des Demantini auch motettenhaft, also durchwegs mehrstimmig komponiert, während andere (Orlando Lasso, Reiner, Gese) wenigstens die Parte des Evangelisten und des Heilands psalmodieren ließen. Bald fanden sogar die neuen, aus Italien importierten Ausdrucksmittel Eingang, so namentlich durch Heinrich Schütz († 1672), der die Volkschöre überaus charakteristisch gestaltete, der die Psalmodie durch das

*) Sanctus in C-dur, D-dur I. II., D-moll, G-dur (B. 11), F-dur, B-dur (verloren).

**) Magnificat (P. 40). Vgl. R. Franz: „Mitteilungen über J. S. Bachs Magnificat“ 2. A., Leipzig 1891. — Ein kleines Magnificat ist verschollen.

ausdrucksvolle Recitativ zu ersetzen versuchte und bedeutende Momente durch Instrumentalbegleitung glücklich hervorhob. Seine Nachfolger, Sebastiani, Seebach u. a., zogen dann überall die Instrumente zur Mitwirkung herbei, ja sie schoben Choräle und Arien ein, wodurch die Passion der Kantate sehr nahe gebracht ward. Sie teilte auch deren Schicksal bei der großen, durch Neumeisters „Andachten" hervorgerufenen Umwälzung in der Kirchenmusik: vom theatralischen Stil überwältigt zu werden. Freilich erhielten sich daneben ihre älteren Formen weiter, wie Kuhnaus Markuspassion (1721) bezeugen mag. Aber der größte Teil der neuen Erzeugnisse bewegt sich doch, was Text und Musik anbelangt, fast ganz in italienischer Opernmanier, um so leichter, als umgekehrt das Leben des Erlösers der Bühne schon längst dankbare Stoffe geliefert hatte. Nach einigen mißlungenen, allzu radikalen Versuchen glückte es schließlich Heinrich Brockes mit seinem „für die Sünden der Welt gemarterten und sterbenden Jesus" (1712) vollständig zu reussieren. Die bedeutendsten Komponisten, ein Keiser, Telemann, Händel, Mattheson und Stölzel warfen sich auf das mit vielem Geschick verfaßte Libretto, das bald eine außerordentliche Berühmtheit gewann und den meisten Passionsgedichten späterer Zeit zum Muster diente.

Auch Bach griff danach als er für den Charfreitag 1724 einen solchen Text benötigte. Freilich nahm er bloß ein paar Arien herüber und stellte sich das übrige nach dem Evangelium des Johannes zusammen. Dann, als er Picander kennen gelernt, mußte ihm dieser seinen Angaben gemäß noch mehrere andere Passionen dichten, von denen leider nur die nach Matthäus gearbeitete erhalten ist. Von einer zweiten (nach Markus) scheint wenigstens ein Teil der Komposition in die Trauerode um die Königin Eberhardine übergegangen und so gerettet zu sein. Drei weitere, die Mitzlers Nekrolog dem Meister zuschreibt, sind sämtlich verloren, wenn man nicht (mit Spitta) eine von Bach eigenhändig geschrie-

bene, aber ziemlich wertlose Lukaspassion für sein Werk zu halten geneigt ist.*)

Welchen Weg er bei der Komposition dieser Mysterien einzuschlagen hatte, darüber konnte ein so gereifter, vielerfahrener und klar sehender Künstler nicht lang im Zweifel bleiben. Wohl wissend, daß man uralte rituelle Traditionen nicht ohne weiteres preisgeben dürfe, knüpfte er zunächst an die ältere, einfachere Form der Passionen an, verschmähte jedoch anderseits auch die reichen Mittel der Oper nicht, sondern läuterte sie durch das Medium der Orgel zum würdigen Ausdruck religiöser Empfindungen. Die Leipziger Kirchenphilister hatten freilich „herzliches Mißfallen daran und gerechte Klage darüber;“ sie bekreuzten sich vor dieser „künstlichen, theatralischen Musik,“ vor den vielen Instrumenten „und wußten nicht was sie daraus machen sollten.“ Heutzutage aber wird es wohl niemand einfallen, den erhebenden, das Gemüt tief ergreifenden Eindruck der Johannes- und Matthäuspassion zu leugnen und sie nicht als gewaltigste Denkmale christlicher Kunst zu bewundern. Der Streit, welcher von beiden der Vorrang gebühre, neigt sich jetzt, trotz Schumanns entgegengesetzter Versicherung, allgemein zu Gunsten der Matthäuspassion. Ihre übersichtliche Gliederung und eindringliche Charakteristik, ihre knappen, prägnanten Chorsätze und nicht zum mindesten die tief poetische Verwendung des Chorales sichern ihr die größere Wirkung vor ihrer jüngeren Schwester, an welcher ein merkwürdiger Zug von Milde und Innerlichkeit an die sanfte Lichtgestalt ihres Evangelisten mahnt. Jene wird mit dem Aufgebot aller vokalen und instrumentalen Mittel durch ein großartiges Tonbild eröffnet: zwei Orgeln, zwei Orchester und drei Chöre stehen einander gegenüber. In das Klagegeschrei der Töchter Zions fallen die Gläubigen mit schrillen Fragerufen ein und beide vereinigen sich zu einem tobenden Stimmgewirr,

*) Matthäuspassion (P. 36). Johannespassion (P. 39).

über das sich alles erklärend und verklärend die Choralmelodie „O Lamm Gottes unschuldig" ausbreitet. Nun trägt ein sehr hoher Tenor mit scharfer, ausdrucksvoller Betonung, von wenigen Accorden eines Klavieres gestützt, den Bericht des Matthäus (Kap. 26, 27) vor. Um die Worte des Herrn, welche oft, wie bei der Einsetzung des Abendmahls, einen weich melodischen Charakter haben, fließen dagegen langausgehaltene, flimmernde Geigentöne gleich einem Heiligenschein, der erst bei der Stelle „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?" bedeutsam erlischt. Anders behandelt Bach die gereimten, von Picander herstammenden Recitative, z. B.: „Du lieber Heiland du." — „Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha!" — „Am Abend da es kühle ward." Er giebt ihnen eine obligate, reichbewegte Instrumentalbegleitung mit, so daß sie sich fast den Arien nähern. Diese selbst sind durch zwei über alle Maßen schöne Stücke vertreten: „Gebt mir meinen Jesum wieder" und die unvergleichliche „Erbarme dich mein Gott," die über wunderbaren Harmonien, wie ein leises Weinen der Seele dahinschwebt. Und nun zu den polyphonen Vokalsätzen. Neben den breit ausgeführten, reflektierenden Chören („So schlafen unsre Sünden ein." — „Sind Blitze sind Donner in Wolken verschwunden?" — „O Mensch, bewein dein' Sünden groß,") wie wir sie ähnlich schon in den Kantaten finden, packt uns insbesondere eine den Passionen ganz eigentümliche Gattung, die kurzen, gedrungenen, aus dem biblischen Vorgang unmittelbar herauswachsenden Ensembles („Wozu dienet dieser Unrat?" — „Herr, bin ich's?" — „Weissage uns Christe." — „Laß ihn kreuzigen!") Das sind keine Liedertafelstücke, das sind die bis in die einzelnen Stimmen individualisierten Chorbilder, die R. Wagner in seinen Musikdramen wieder zu Ehren gebracht hat. So zeichnet auch Bach mit verblüffender Drastik die bangen oder unwilligen Fragen der Jünger, den tückischen Hohn der Pharisäer und die Rufe des fanatischen Volkes. Erinnert sei noch an einen Zwiegesang der Oberpriester, als Judas das Blutgeld zurückgeben

will. Es ist nicht möglich, sagt Nohl, in so wenig Tönen den Abgrund des in sich verstockten Bösen tiefer zu malen, als es hier geschehen ist.

Wiederum, wie in den Kantaten, bringt die beziehungsvolle Einführung des Chorales den tiefsten Eindruck hervor. Diese schlicht vierstimmig gesetzten Weisen gliedern den riesenhaften Bau des Mysteriums in übersichtliche Abschnitte und schaffen wohlthuende Ruhepunkte in dem erregten Vorwärtsschreiten der Handlung. „Bald blüht eine im Evangelientext nur leise berührte Empfindung wie durch Zauberhand gestreift unmittelbar und unerwartet zur wundervollsten Gefühlsblume auf, bald verfließt eine heftigere Leidenschaft in nachdenkliches Sinnen, bald zittert Schrecken und Schmerz in frommem, demutsvollem Gebete aus." Der Meister dachte sich die Choräle vom Volke mitgesungen, und es muß von unbeschreiblicher Wirkung gewesen sein, wenn z. B. nach den Worten Petri: „Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verleugnen," die ganze Gemeinde mit dem Choral „Ich will hier bei dir stehen" gleichsam ihre Zustimmung kund gab, oder wenn sie bei der Erzählung von der Geißelung Christi das „Haupt voll Blut und Wunden" beklagte oder gar in tiefster Ergriffenheit nach der Stelle „Aber Jesus schrie abermals laut und verschied" in den Choral ausbrach: „Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir." Leider müssen wir jetzt auf diese wundervolle Beteiligung der Hörerschaft an der religiösen Feier verzichten. —

Nach dem Vorbilde der Passionen hat man seit dem 17. Jahrhundert auch zum Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsfeste Mysterienspiele aufzuführen begonnen, für welche sich eine allgemein gültige Benennung nicht herausgebildet hat. Bach nennt seine in diese Kategorie gehörigen Werke schlechthin „Oratorien". Der Text ist gleichfalls mit wörtlicher Benützung der Evangelien verfertigt, aber er wird von lyrischen Elementen breit überwuchert und das Dramatische

tritt bedeutend zurück. Bachs Weihnachtsoratorium ist eigentlich ein Cyklus von sechs Kantaten, deren erste Hälfte für die Weihnachtsfeier im engeren Sinn, die andere für die daran anschließenden Festtage bestimmt war. Gleich der Anfang mit der freudigen Aufforderung des lobsingenden Chors: „Jauchzet, frohlocket!“ — „Auf, preiset die Tage!“ versetzt uns mitten in die festliche Stimmung hinein, und das mit dem Berichte des Lukas („Es begab sich aber zur Zeit, daß ein Gebot vom Kaiser Augustus ausging“) beginnende Recitativ giebt den Grund der Festfreude an, worauf der Alt seiner freudigen Gemütsbewegung in dem Recitativ „Nun wird mein liebster Bräutigam, nun wird der Held aus Davids Stamm zum Trost und Heil der Erden einmal geboren werden“ beredten Ausdruck giebt. Diese Empfindung fließt dann in der Arie „Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben“ im breiten Strome dahin, bis die Gemeinde sie auch ihrerseits in dem Choral „Wie soll ich dich empfangen“ zum Ausdrucke bringt. Der Evangelist nimmt die Erzählung des Ereignisses dann wieder auf, wird aber durch mitfühlende Kundgebungen sogleich wieder unterbrochen. Der Sopran stimmt an: „Er ist auf Erden kommen arm“ (Choral), der Baß fällt im Recitativ ein: „Wer kann die Liebe recht erhöh'n?“ und es folgt die Baßarie: „Großer Herr und starker König, liebster Heiland, o wie wenig achtest du der Erden Pracht,“ nach welcher die Gemeinde mit einer Choralstrophe aus Luthers „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ um die Einkehr des die äußere Pracht der Welt verachtenden Heilandes in die Herzen bittet: „Ach mein herzliebes Jesulein.“ Im zweiten Teile bringt der Meister vor dem Recitativ: „Es waren Hirten beisammen auf dem Felde“ eine liebliche Symphonie (Hirtenmusik) und läßt den Tenor eine zarte, warm empfundene Arie: „Frohe Hirten eilt, ach eilet, eilt das holde Kind zu seh'n“ anstimmen, später aber nach dem — in der Begleitung das Schaukeln der Wiege veranschaulichenden — Recitativ („Singet ihm bei seiner Wiegen“) dem Jesuskinde

jenes süße, fromme Wiegenlied: „Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh" von einer Einzelstimme (Alt) singen, das man nicht anders als ein Weihnachtsidyll im edelsten und schönsten Sinne bezeichnen kann. Auf solche Stellen bezieht sich wohl H. Pudor, wenn er neuestens Bach mit den Blumen vergleicht, von seinem kindlichen Tonspiel schwärmt und seine Musik als das Unschuldsalter der Tonkunst bezeichnet.*) Auch soll der Meister als Gegensatz zu der nervösen, unruhigen, berauschenden und betäubenden „folglich" undeutschen Kunst unserer Zeit dastehen. Aber man betrachte nur seine Klavier- und Orgelwerke, die rastlose, aufgeregte Beweglichkeit dieser Stimmen, die sich nie genug thun, die nie zu Atem kommen wollen. Das Außerordentliche und Übergewaltige fällt dem Menschen eben nicht wie im Schlaf in den Schoß: mit äußerster, leidenschaftlicher Anspannung aller Seelenkräfte, in verzehrenden Kämpfen wird es gewonnen, und mit solchem Wesen ist man kein Kind. Trotzt Bach nicht tapfer allem Regelkram? Schreibt er nicht, wo es ihm paßt, die verbotensten Quinten und Oktaven? Bringt er nicht kühn die haarsträubendsten Dissonanzen, wie sie kein Musiker nach ihm

---

*) Bach blieb sein Lebtag ein Kind. Er alterte nicht. Er verjüngte sich stets. Er spielt mit den Tönen, nicht wie ein Böser mit dem Feuer, sondern wie ein gutes Kind mit seinen Bällen . . . Ich vergleiche die Bachsche Musik mit den Blumen. Sie keimt, sie treibt, sie bricht hervor, sie wächst, sie blüht, blüht auf, blüht ab — und das ist ihr genug. Wir wollen uns an der Musik J. S. Bachs freuen, wie wir uns an den Blumen freuen. Es darf nicht unser einziges Bestreben sein, sie zu üben, geläufig zu spielen, sie zu beherrschen. Nein, vor allem müssen wir uns an ihr erfreuen. Denn sie ist auch eine Blume; denn sie ist auch eine Blüte. Sie blüht auf aus dem deutschen Herzen, und sie ist eine Blüte der deutschen Volksseele . . . Seine Musik erinnert uns an den Frühling, den Frühling der Menschheit, sie kennt nur den Tag, das Licht und das Leben: sie kennt nicht Nacht und Tod . . . Bach ist drunten im lieblichen Thale, wo munter die Bächlein fließen, wo Wiesen grünen, wo Blumen blühen. Dort mögen sie ihren alten J. S. Bach wieder aufsuchen und es machen wie dieser: sich freuen an der Natur, an dem Leben in der Natur, an dem gesunden Leben in der Natur." (Sittlichkeit und Gesundheit in der Musik. Dresden 1891).

gewagt hätte? Wer darf von Bächlein und von Blumen reden, wenn er das diabolische Zwiegespräch der Hohepriester in der Matthäuspassion gehört, oder wenn des Meisters schöpferischer Wille alle Mittel der Tonkunst zu einem brandenden Klangmeer entfesselt? Gewiß lauscht der Deutsche gern dem Vogelsang und dem Murmeln der Quellen, aber er „denkt auch gern an dies und das, was rauschet und was brauset." Unser Wettersturm fährt auch nicht sänftlich daher und unsere Linden sind darum nicht minder deutsch, weil sie blühend süße, narkotische Düfte verstreuen.

Doch zurück zu dem Werke, das wir verließen. Auf das holde Schlummerlied folgt als wirksamer Gegensatz ein prachtvoller Lobgesang: „Ehre sei Gott in der Höhe", und schließlich stimmt gar auch die Gemeinde mit ein: „Wir singen dir in deinem Heer aus aller Kraft: Lob, Preis und Ehr! Daß du, o langerwünschter Gast dich nunmehr eingestellet hast!" Und so geht's fort in eitel Lust und Freude durch das ganze, große sechsteilige Werk, so geht's auch fort durch die Oster- und Himmelfahrtsoratorien, welche der Meister in dieser Zeit komponierte;*) und wie sonst für Trauer und Leid, so fand er auch hier immer neue, bezwingende Töne für die frohen oder heiteren Gefühle des Herzens.

Aber nicht nur das wechselvolle Spiel protestantischer Kulte begleitete seine Kunst durch den kirchlichen Jahreskreis, sondern auch weltliche Feste hatte sie oft zu verschönen.**)

*) Weihnachtsoratorium 1734. (P. 38.) Osteroratorium: Kommet, eilet, laufet (P. 1672). Himmelfahrtsoratorium: Lobet Gott in seinen Reichen (P. 1279).

**) Trauermusik um die Königin Eberhardine: Laß Fürstin, laß noch einen Strahl 1727 (B. 13). — Kantaten auf den Geburtstag des Königs: Entfernet euch ihr heitern Sterne (12. Mai 1727, verloren); auf seinen Namenstag: Was mir behagt ist nur die muntre Jagd und Schleicht spielende Wellen; auf seine Krönung: Blast Lärmen ihr Feinde (17. Jänner 1734); auf seine Ankunft in Leipzig: Preise dein Glücke gesegnetes Sachsen (8. Dezember 1734). — Auf den Geburtstag der Königin: Tönet ihr Pauken (8. Dez. 1733) und des Kurprinzen: Herkules am Scheidewege (5. Sept. 1733). Abendmusik zu Ehren des Königspaares 5. Oktober 1738 (verloren). — Kan-

Bald gab es im Herrscherhause, bald in der Stadt, bald an der Universität oder an der Thomasschule irgend eine Feierlichkeit, die seine Schaffenslust reizte, ja selbst an Ehrentagen bürgerlicher Kreise stellte er sich gelegentlich mit einer Kantate ein. Fast alle diese Werke gehören der Form der sogenannten „dramatischen Kammermusik" an, sie nähern sich oft geradezu der Oper, sind aber, wenngleich dem jeweiligen Publikum und Aufführungsorte angepaßt, von Bachs sonstigem Stil nicht wesentlich verschieden. Was schon daraus hervorgeht, daß große Partien daraus später unverändert in Kirchenkantaten übergehen konnten.

Mit diesen Gesangskompositionen war indessen die schöpferische Thätigkeit des Meisters noch immer nicht abgeschlossen. Der protestantische Gottesdienst, der bekanntlich auch selbstständige Orgelmusik verlangte, bewog ihn, wie ehedem in seiner Organistenzeit, wiederum eine Anzahl gewaltiger Fugen und Präludien zu schreiben.*) Andere Orgelstücke sind für

---

taten für die Ratswahl: Gott man lobt dich in der Stille (B. 24), Ihr Pforten zu Zion (Fragm.), Lobe den Herrn meine Seele (B. 16), Preise Jerusalem den Herrn (P. 1684), Wir danken dir Gott (P. 1289), Wünschet Jerusalem Glück (verloren). — Zum Namenstage des Professors Müller: Der zufrieden gestellte Äolus (1725). — Zur Promotion des Juristen Kortte: Vereinigte Zwietracht (1726); Promotionskantate: Siehe der Hüter Israel (verlor.). — Zur Einweihung des neuen Gebäudes der Thomasschule: Froher Tag, verlangte Stunden (verlor.); Zum Geburtstag des Professors Gesner: Schwingt freudig euch empor; und des Professors Rivinus: Die Freude reget sich. Motette bei der Beerdigung des Rektors Ernesti: Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf (1729). — Hochzeitskantaten: Weichet nur betrübte Schatten (B. 11), O holder Tag (ungedr.), Vergnügte Pleißenstadt (1728, verlor.). — Kantate auf den Tod des Herrn von Ponickau: Ich lasse dich nicht, du segnetest mich denn (u., 1726). — Zur Einweihung der Störmthaler Orgel: Höchsterwünschtes Freudenfest (u., 1725). — Ferner: Ich bin vergnügt (B. 11.), O angenehme Melodei (u.). — Die Kaffeekantate (u.). — Drei italienische: Non sache sia dolore (u.), Amore traditore (B. 11.), Andro dall colle al prato (verloren).

*) Die riesenhaften Präludien C-moll und F-dur (P. V. Heft 3, Nr. 2; Heft 2, Nr. 6) wurden zu älteren Fugen neu hinzugefügt. — Hervorragend sind auch die „sechs großen Präludien (Heft 2, Nr. 7,

den konzertmäßigen Vortrag bestimmt, wie z. B. die seinem Lieblingssohne Friedemann gewidmeten Sonaten, welche Ph. Emanuel zu den besten Arbeiten des Vaters rechnet.*) Und trotz dieser staunenswürdigen Produktivität auf den ihm von Amtswegen gewiesenen Kunstgebieten fand der Unerschöpfliche noch Muße, auf die einst beim Fürsten Leopold gepflegten Gattungen der Kammermusik recht häufig zurückzukommen, ja erst die wertvollsten und reifsten Früchte seiner Köthener Bestrebungen zu ernten. Zu den drei Orchesterpartien gesellte sich jetzt eine vierte in D-dur; dieselbe, an welcher Goethe so großes Gefallen gehabt haben soll.**) Sie war ohne Zweifel für den Leipziger Musikverein komponiert, wo auch die übrigen mehrmals zur Aufführung kamen. Besondere Pflege fand die Klaviersuite, deren Vollender Bach in jedem Sinne genannt werden muß.***) Nachdem er mit den ernsten, männlichen „englischen" Suiten zu den leichten, man möchte sagen weiblichen „französischen" ein kostbares Gegenstück geschaffen, gab er 1730 unter dem Titel „der Klavierübung erster Teil" sechs herrliche Partiten („deutsche Suiten") heraus, die in ihrer Art gewiß das Höchste bedeuten. Bach zeigt sich hier als Kleinkünstler nicht minder groß, denn als Meister in Werken größester Proportionen. Welche Fülle

---

9, 10) und Fugen (Nr. 1, 6, 8), welche eine eigene Sammlung auszumachen scheinen. — Präludium und Fuge G-dur (Heft 2, Nr. 2). — Toccata D-moll (P. V. Heft 3, Nr. 3). Phantasie und Fuge C-moll (Fragment).

*) 6 Orgelsonaten für 2 Klaviere mit obligatem Pedal (P. V. Heft 1). — Orgelsonate (Heft 4, Nr. 14). — Pastorale in 4 Sätzen (P. V. Heft 1, Nr. 3).

**) Im Anfang gehe es so pompös und vornehm zu, man sehe ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer großen Treppe hinunterstiegen. Mendelssohn, Reisebriefe. 22. Juni 1830. — Die Partie steht P. VI, Nr. 9.

***) „Englische Suiten" (weil sie für einen Engländer geschrieben sind) P. I, Heft 8. — „Der Klavierübung erster Teil," bestehend in Präludien, Allemanden, Correnten, Sarabanden, Giguen, Menuetten und anderen Galanterien, denen Liebhabern zur Gemütsergötzung verfertigt von J. S. Bach. P. I. Heft 5. — Partita H-moll P. I, Heft 6, Nr. 2. — 3 Partiten für Laute (verloren).

klingender Gestalten, welch entzückende Feinheit der Umrisse, welcher Reiz der harmonischen Farben in diesen wunderbaren Genrebildern! Schon die Zeitgenossen wußten sie zu schätzen. „Ihnen gerecht zu werden galt bald als Ehrgeiz der Klavierspieler, und wer einige Stücke daraus recht gut vortragen lernte, konnte sein Glück damit machen" (Forkel). Von anderweitigen Klavierkompositionen sei bloß die durch E. Schulze besungene „chromatische Phantasie"*) erwähnt, deren verwegene Modulationen, stolze Recitative und schwungvolle Steigerungen an den Erdgeist mahnen, der „in Lebensfluten, im Thatensturm" die weite Welt umschweift.

Neben der Sonate beschäftigte ihn hauptsächlich die Form des Konzertes.**) Während aber die Italiener als Soloinstrument die melodische Geige liebten, gab der Deutsche bezeichnenderweise dem harmoniereichen Klaviere den Vorzug. Seine älteren Violinkonzerte wurden jetzt von Bach für Cembalo umgearbeitet und sechs neue Klavierkonzerte neu komponiert, desgleichen eine ganze Reihe Concerti grossi, unter denen namentlich die für zwei und drei Klaviere geschriebenen durch besondere Schönheit hervorleuchten. Den ersten Preis jedoch verdient unstreitig eines von den sechs einfachen Konzerten, in D-moll, welches ein mächtig ergreifendes Bild der Weltanschauung unseres Meisters entbreitet.

Ein kraftvolles Orchester-Unisono beginnt. Wie ein unerbittlicher Schicksalspruch, so scharf und hart ist sein Thema.

---

*) Chromatische Phantasie und Fuge (P. I. Heft 4, Nr. 1). — Aus derselben Periode stammen außerdem noch: Phantasie A-moll (Heft 4, Nr. 6). Präludium und Fuge (Heft 3, Nr. 10, 11). — Präludium für die Laute (Heft 3, Nr. 4).

**) Sechs Klavierkonzerte mit Begleitung des Streichquartetts G-moll, F-moll, D-dur, A-dur, D-moll (P. II. H. 2—7). Ein siebentes ist in eine Kirchenkantate übergegangen (Vgl. B. 17, S. XX und 7, Nr. 35). — Konzert für Oboe und Violine; Konzert für 2 Violinen (verl.), Konzert für Violine, 2 Flöten und Klavier (P. II, Heft 1). Konzert für Flöte, Violine und Klavier (u.). — 2 Konzerte für 2 Klaviere C-dur und C-moll (P. II. Heft 9). 2 Konzerte für 3 Klaviere D-moll, C-dur (P. II. Heft 11, 12).

Dagegen erhebt sich im wilden Trotze das Solo, der Mensch. Er will sich nicht zwingen lassen und beugen. Streng, fast zornig ertönt das Gebot aufs neue, mitten hinein fällt das Solo und stemmt sich krampfhaft gegen die schreckliche Macht — eine Sekunde lang. Dann sinkt es kraftlos zusammen, und das herrische Schicksalsthema schreitet mit ehernem Tritt darüber empor. So stellt Bach in 21 Takten knapp und klar das Proömium des ersten Satzes hin: alles Folgende ist nur die breitere Ausführung des Kampfes der beiden Gewalten. Das Solo wehrt sich, es verhöhnt den Spruch des Verhängnisses, es karikiert ihn, es verlegt sich aufs Bitten, es fleht, es ringt, es schmeichelt — vergebens. Das Schicksal hat auf alles nur die nämliche Antwort, und an der kalten Größe seines Gebotes bricht sich der Eigenwille des Menschengeistes. Der zweite Satz fängt an. Gespenstisch, einem drohenden Todesboten gleich steigt da eine finstere Gestalt aus der Tiefe, schwer atmet die Brust, als laste ein Alp auf ihr — nirgends ein Hoffnungsstrahl. Und horch, kläglich wie das Zirpen eines geängstigten Vögleins wagt sich da eine zweite Stimme hervor: all die kleinen Heimlichkeiten des Erdenglücks, all der unschuldige Tand des Lebens erheben schüchternen Einwand gegen die Worte, die der furchtbare Gast gesprochen. Sie werden lauter, sie möchten ihn übertäuben, schon lenken sie — ein wunderbarer Zug — in das Trotzmotiv des ersten Satzes ein: da raunt er ihnen wieder die düstere Mahnung zu, und abermals klagt es und abermals ringt es mit ihm und verklingt zuletzt mit leisem Seufzer: der arge Dämon behauptet das Feld. — Den Schlußsatz endlich eröffnen zwei engverbundene Themen, Mut und Thatkraft; leidenschaftlich schließt das Solo sich an: Es hat das menschliche Los erkannt, es hat den Tod ins Auge gesehen, es hat sich „die Wahrheit über die Welt gestanden.“ Nun fühlt es erst „Mut, sich in die Welt zu wagen, der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen.“ In unaufhalt-

samem Drange stürmt es fort: das ist der Flug des Genius über alle Hemmnisse irdischer Schranken hinweg, zum Ideale da webt des deutschen Geistes heiliges Geheimnis: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.“

Als Bach dies in Tönen gedichtet, da lag die deutsche Poesie gar tief im Staube. Die Gottsched, Haller und Bodmer, wie kalt sie empfanden, wie ungelenk und matt sie sich rührten, wie scheu ihre Blicke am Boden schlichen! Er aber auf der Zenithöhe seines Lebens schritt „da die Welt noch stumm lag und bleich“ seinen gewaltigen Gang und schaute mit Seheraugen zu den leuchtenden Sternen hinauf.

6. Des Meisters Ende.

Gäb' nicht ein Engel Trost
Und rief mich oft ins Paradies!
Doch wenn mich der im Himmel hält
Dann liegt zu Füßen mir die Welt.

Aus unserer Darstellung dürfte schon ersichtlich geworden sein, daß Meister Bach nicht im geringsten jener phlegmatische, in übermäßiger Bescheidenheit seines Genius sich kaum bewußte Repräsentant der musikalischen Zopfzeit gewesen, als welchen ihn mehrere seiner Biographen abschildern. Wohl aber haben wir ihn im Verhältnis zu seiner philisterhaften Umgebung etwa so zu denken, wie Hans Sachs in Wagners Musikdrama gegenüber der Sängerzunft. Alle fühlen die Größe des Mannes, einige bewundern ihn, manche beneiden ihn, sehr viele bemühen sich ihn zu verkleinern und herabzudrücken. Er aber, der so hoch über ihnen steht, sondert sich nicht vornehm ab von der Menge, er bequemt sich sogar ihren schalen Formen, weil er nur so Ersprießliches wirken kann. Zu rücksichtslosem Bruch mit dem Hergebrachten, das weiß er, ist jetzt noch nicht die Zeit, und ob es auch in seinem Innern tobt, bezwingt er den Ingrimm als Weiser

und Held. Wo ihm aber nicht zeitliche Beschränktheit, sondern absolute Bosheit und Niedertracht entgegentreten, da bietet er ihnen mit eisernem Trotze die Stirn, da bricht er wohl los in unbändigem Zorn, sodaß die Leute erst rechtes Geschrei erheben: „Ihr geht zu weit — Persönlichkeit!“ Unverstanden, verleumdet und verkannt sucht er schließlich seine letzte Zuflucht in seiner Kunst. Der Orgel, dem Klaviere vertraut er an, was er der Welt so gerne verbergen möchte: die heiße, tiefe, wehmütige Klage des Herzens.

Und in der That, zu Klagen gab's Ursach' genug. Im November 1724 hatte der wackere Gesner das Rektorat der Thomasschule niedergelegt und eine Professur in Göttingen angenommen. Jetzt fingen die Bürden des Amtes wieder an dem Meister fühlbar zu werden. Denn Gesners Nachfolger, der junge Ernesti, galt wohl nicht minder tüchtig als Gelehrter, besaß aber keineswegs auch seine edlen menschlichen Eigenschaften. Vielmehr konnte bei seinem anmaßlichen Magisterdünkel der Ausbruch eines Zwistes mit dem Kantor nur Frage der Zeit sein.

Durch ein ganz zufälliges Geschehnis wurde die Krise heraufbeschworen. Der Oberpräfekt des Chores hatte im Eifer einen ihm unterstellten Scholaren „etwas zu nachdrücklich geschlagen“ und sollte deswegen auf des Rektors Befehl die Strafe der Züchtigung vor der gesamten Schule erleiden. Umsonst nahm Bach sich des braven, hochbegabten Jünglings, dessen Abgang an die Universität unmittelbar bevorstand, an, vergebens bat dieser selbst, um der Schande zu entgehen, um Entlassung. Da Ernesti hartnäckig auf dem einmal gesprochenen Urteil beharrte, blieb dem Präfekten nichts übrig, als aus der Anstalt heimlich zu entweichen. Der Rektor besetzte nun, wider alles Herkommen, die erledigte Stelle nach eigenem Gutdünken, worauf Bach den ihm aufgezwungenen Präfekten nicht anerkannte, sondern „mit Ungestüm und großem Lärmen“ vom Chore trieb. Jetzt verbot Ernesti bei Strafe der Exklusion allen übrigen Schülern das Dirigieren

in der Kirche und zwang dadurch den Kantor, der den Günstling des Rektors um keinen Preis zulassen wollte, den Taktstock selbst in die Hand zu nehmen. Eine Beschwerdeschrift nach der anderen schickte Bach an den Rat, er wandte sich an das Konsistorium und zuletzt, da alles nicht half, an den König. Dieser befahl sogleich eine genaue Untersuchung der Angelegenheit und scheint bei seinem nächsten Aufenthalt in Leipzig (Ostern 1738), wobei ihm der Meister eine mit vielem Beifall aufgenommene Serenade veranstaltet hatte, die Entscheidung selbst gefällt zu haben. Bach empfing völlige Genugthuung, aber um das gute Einvernehmen mit Rat und Rektor war es nach diesem zweijährigen Streite geschehen; und da auch die anderen Lehrer der Thomana, die alle zu Ernesti gehalten, den Groll noch weiter hegten, geriet Bach immer mehr in eine isolierte und mißachtete Stellung. Er war erbittert gegen Schüler, die sich ganz auf Humaniora legten, während Ernesti seinerseits die Musik zu hassen und wo es ging, zu unterdrücken begann. Aus der Schule gewissermaßen herausgedrängt, widmete sich der Meister mit noch größerer Entschiedenheit dem freien musikalischen Schaffen.

War es ihm schon von allem Anfang her wenig anständig erschienen „aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden“, so konnte seine Abneigung durch die gemachten Erfahrungen nur vermehrt worden sein. „Kapellmeister,“ ein Titel, den ihm Fürst Leopold und der Weißenfelsische Hof verliehen hatte, nannte er sich zum geheimen Ärger des Rates, um seiner Verachtung gegen das Handwerksamt der Kantorei Ausdruck zu geben. Unter diesem Gesichtspunkte sind dann auch seine Bemühungen um einen sächsischen Hoftitel verständlich. Schon 1733 hatte er bei der Übersendung einer Komposition darum angesucht, aber nichts erreicht, weil man damals gerade durch politische Ereignisse vollauf beschäftigt war. Erst drei Jahre später, während des Streites mit Ernesti bekam er auf ein neuerliches Gesuch hin „um seiner guten Geschicklichkeit willen das Prädikat als Kom-

positeur bei der Hofkapelle.“ Seitdem treffen wir Bach immer häufiger in Dresden, zumal da Friedemann dortselbst Organist an der Sophienkirche geworden war. Der musikliebende Graf Kayserling, der ihm das königliche Dekret überbracht, öffnet dem großen Künstler freudig sein Haus, einer durch die blühende italienische Oper der ernsten Kunst beinahe entfremdeten Zuhörerschaft zwingt sein Orgelspiel laute Bewunderung ab, der vergötterte Hasse und seine nicht minder illustre Gemahlin Faustina zählen sich mit Stolz zu seinen Verehrern. Sie sollen ihn auch in Leipzig mehrmals aufgesucht haben. Bach selbst war durchaus kein unbedingter Gegner der Oper und versäumte nicht leicht eine Gelegenheit sich in Begleitung Friedemanns die „hübschen Dresdner Liederchen“ anzuhören. Wie er sonst über diese Kunstgattung gedacht, ist nicht weiter bekannt, und schwerlich darf man in ihm den intellektuellen Urheber des später von Friedemann aufgenommenen Planes, die griechische Tragödie mit Musik wieder auf die Bühne zu bringen, vermuten. Jedenfalls aber bleibt es merkwürdig, daß diese nachher von Gluck und Wagner so energisch durchgeführte Idee aus dem Geistesschoße des Bachschen Geschlechtes hervorging. —

Das Werk, welches der Meister bei jenem Ansuchen um Verleihung des Hoftitels seinem König überreichte, war ein Kyrie und Gloria. Da sich diese Teile der katholischen Messe, wie schon früher erwähnt, im Leipziger Gottesdienste erhalten hatten, wird ihre Komponierung nicht weiter auffallen. Das aber ist den Kulturforschern von jeher fast unbegreiflich erschienen, daß Bach, der strenge Lutheraner, ein paar Jahre darauf ein Credo, Sanctus und Agnus Dei hinzufügen und das Ganze zu einer großen, vollständigen katholischen Messe in H-moll zusammenschließen konnte. Indessen, so problematisch die auf das Vorhandensein dieser Messe gegründeten Folgerungen auch sind, eines läßt sich daraus mit völliger Sicherheit entnehmen: Bachs haßfreies Verhältnis zum Katholizismus. Wunder genug bei einer so leiden-

schaftlichen, starrsinnigen Natur hatte er, der doch ganz in der protestantischen Empfindungswelt lebte, sich einen ungetrübten Blick für die eigentümliche Größe und Erhabenheit des katholischen Vorstellungskreises bewahrt und fühlte sich mächtig angeregt, die reichen ästhetischen Momente, welche der katholische Kultus darbot, für seine Kunst zu verwerten. Ein echt katholisches Werk ist die Messe freilich nicht geworden, vielmehr war Bach allem Anscheine nach bemüht, sich gewissermaßen über das Konfessionelle hinauszuerheben, wofür auch der Umstand spricht, daß er die Partitur gegen Ende der dreißiger Jahre gerade an den durch seine freichristliche Gesinnung weitbekannten böhmischen Grafen Sporck sandte. Bezeichnenderweise hat Bach die fertige Komposition dem Dresdner Hofe nicht übermittelt; der Verdacht, als habe der Meister sein Luthertum aus Unterwürfigkeit gegen das katholische Königshaus diesmal verleugnet, findet dadurch die beste Widerlegung. Die gewaltigen Dimensionen der H-moll-Messe, die, ein tönender Riese, zur vollständigen Aufführung beinahe zwei Stunden in Anspruch nimmt, machen sie ohnehin zur Benutzung bei der kirchlichen Feier unbrauchbar. Daß Bach seine Schöpfung nicht als Gegensatz, sondern nur etwa als erhöhte Stufe seiner bisherigen Thätigkeit betrachtet wissen wollte, wird durch die Thatsache erhärtet, daß er, um sein Werk doch endlich zu Gehör zu bekommen, sich entschloß, es wieder in seine einzelnen, im Leipziger Gottesdienste immerhin verwendbaren Teile zu zerlegen und stückweise in der Thomas- oder Nikolaikirche singen zu lassen. Es ruht eben mit seinen lebenspendenden Wurzeln gar tief in protestantischem Grunde. Aber die majestätische Krone wiegt sich hoch darüber in freier Himmelsluft.*)

Ganz unleugbar bedeutet das erhabene Werk einen Höhepunkt im Schaffen des großen Künstlers, einen Wendepunkt

*) H-moll-Messe (P. 87). — Außerdem existieren noch vier kleinere Messen aus F-dur, A-dur, G-moll, G-dur (P. 1018).

allerdings nicht. Denn daneben schrieb er eine schier unerschöpfliche Fülle von Vokal- und anderen Kompositionen, die unmittelbar dem Ritus seiner Kirche dienen sollten. Den ersten Platz nehmen nach Gebühr wiederum die Kantaten*) ein, von denen mehr als die Hälfte der sogenannten Choralkantatenform angehört. Sie war des Meisters Lieblingsform in den letzten Jahren seines Lebens.**) Und hier, wo wir mit der Aufzählung der Bachschen Gesangswerke zum Ende gelangt sind, empfiehlt es sich wohl, einen prüfenden Rückblick über das darin herrschende Verhältnis von Wort und

---

*) Ach Gott und Herr (u.), Am Abend aber desselbigen Sabbaths (P. 2144), Bleib bei uns (1015), Bringet dem Herrn Ehre (u.), Der Friede sei mit dir (u.), Erfreut euch ihr Herzen (2145), Es ist dir gesagt (1016), Es ist euch gut (2148), Es reifet euch ein schrecklich Ende (B. 20), Es wartet alles auf dich (u.), Freue dich erlöste Schar (1017), Gedenke Herr, wie es uns geht (u.), Gesegnet sei die Zuversicht (u.), Gott der Herr ist Sonn' und Schild (1013), Gott ist unsre Zuversicht (1654), Ich habe Lust (verschollen), Ihr Pforten zu Zion (Fragm., u.), Ihr werdet weinen und heulen (1697), Liebster Jesu, mein Verlangen (1663), Lobe den Herrn (u.), Meine Seele rühmt und preiset (u.), Meine Seufzer, meine Thränen (B. 2), Nun danket alle Gott (B. 18), Nun ist das Heil und die Kraft (Fragm., 1657), O ewiges Feuer (1291), Selig ist der Mann (1661), Süßer Trost (u.), Unser Mund sei voll Lachens (1681), Wär Gott nicht mit uns (1297), Wer Dank opfert (1282), Wir danken dir Gott (1289), Wir müssen durch viel Trübsal (u.).

**) Ach Gott vom Himmel sieh darein (P. 1194), Ach Gott, wie manches Herzeleid (1195), Ach Herr mich armen Sünder (B. 28), Ach lieben Christen (B. 24), Ach wie flüchtig (43), Allein zu dir Herr Jesu Christ (B. 7), Aus tiefer Not schrei ich zu dir (1694), Christum, wir sollen loben (B. 26), Christ, unser Herr zum Jordan kam (1198), Das neugeborne Kindelein (B. 26), Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ (B. 24), Erhalt uns Herr bei deinem Wort (B. 26), Gelobet seist du Jesu Christ (2147), Herr Christ der einig Gottessohn (2142), Herr Gott dich loben alle wir (B. 26), Herr Jesu Christ du höchstes Gut (B. 24), Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott (B. 26), Ich freue mich in dir (B. 28), Jesu der du meine Seele (1294), Jesu nun sei gepreiset (1656), Liebster Immanuel (B. 26), Mache dich mein Geist bereit (1687), Meinen Jesum laß ich nicht (B. 26), Meine Seele erhebet den Herrn (1278), Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin (B. 26), Nimm von uns Herr (P. 1678), Nun komm der Heiden Heiland (B. 16, II), Schmücke dich, o liebe Seele (u.), Was frag ich nach der Welt (2146), Was mein Gott will das g'scheh allzeit (B. 24), Wie schön leuchtet der Morgenstern (1193), Wo Gott der Herr nicht bei uns hält (u.), Wohl dem der sich auf seinen Gott (B. 28), Wo soll ich fliehen hin (1197).

Ton zu werfen. Man muß, um billig zu sein, sich dabei stets erinnern, daß Bach ursprünglich von der Instrumentalmusik her auf die Vokalkomposition kam, als er an den Ausdrucksmitteln jener kein Genügen mehr fand, und deshalb Menschenstimmen zur Mitwirkung heranzog. Diese Stimmen behandelt er nun gerade so wie instrumentale, er scheut sich weder ein Orchesterstück später dem Chore zu übertragen, noch gewisse Läufe und Figuren, die wir zur Charakteristik einzelner Vorstellungen der Instrumentalbegleitung zuweisen würden, durch den Sänger selbst ausführen zu lassen. Sticht er doch mit Vorliebe geeignete Wörter heraus, illustriert das Ruhen, Wachen, Beten, Jauchzen, Fallen, Klagen, Rasen u. s. w.; ja sogar Abstrakta wie „alles" werden an prägnanter Stelle durch einen alle Töne der Skala hinauf und hinab durchlaufenden Gang versinnlicht. Besonders scharfe Deklamation zeigen die Recitative — man sehe sich z. B. den jähen Aufschrei in der Matthäuspassion an: „aber Jesus schrie abermal laut" — nicht minder viele der Chöre. Die Arien sind mehr formalistisch, doch lehrt eine genauere Betrachtung, daß Bach oft wenigstens den Empfindungsgehalt der Texte wiedergegeben. Wenn er seinen Kompositionen manchmal ganz verschiedene Worte unterlegte, unbekümmert um die Kongruenz, so kann das bei der trostlosen Beschaffenheit der damaligen Poesien nicht Wunder nehmen. Niemand stand zu der verrohten, unbeholfenen Sprache in einem intimen, respektvollen Verhältnis, und die damals entstandene Theorie von der Überlegenheit der Musik über die Worte erhielt sich lange fort, als schon unsere Klassiker die neue, edle, kräftige Gefühlssprache geschaffen hatten. In diese geahnte und erstrebte, obgleich noch wirklich unvorhandene dichterische Sprache mußte der Tonkünstler erst die schale Diktion seiner Poeten übersetzen, um aus ihr die darin schlummernden Melodien erwecken zu können. Da uns das ideale Zwischenglied verborgen ist, will natürlicherweise die Musik zu ihrem realen Träger nicht immer passen. Dennoch

finden sich, wo die Sprache herzlich, kräftig und drastisch wird, auch überraschende Beispiele ursprünglichen Ausdrucks. So namentlich in den humoristischen Gesangswerken*), welche überhaupt eine ganz modern dünkende, von den andern verschiedene Melodik aufweisen.

Den Kantaten schließen wir die kirchlichen Instrumentalkompositionen an, vor allem die Orgelchoräle, denen er sich jetzt mit besonderem Eifer wieder zuwandte. Die Früchte seiner Thätigkeit auf diesem Gebiete liegen im dritten Teile der „Klavierübung" gesammelt vor.**) Sechs weitere Choräle ließ er um die Mitte der vierziger Jahre bei Schöbler in Zella erscheinen, und die Zahl der knappen, vierstimmigen, meist nur durch Bezifferung notierten Choräle ist vollends unermeßlich. Eine Sammlung von 240 derselben ging aus dem Bachschen Nachlasse verloren, eine zweite, 370 Stück umfassend, gab Philipp Emanuel im Jahre 1769 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig heraus. Außerdem sind noch vierzig erhalten, welche Bach für das 1736 von Schemelli edierte Gesangsbuch teils neu harmonisiert, teils eigens komponiert hat. In dem nunmehr verschollenen Handexemplar des Meisters standen überdies noch 88 als handschriftlicher Anhang. Einzelnes ist wohl auch von seinen zahlreichen Schülern überliefert und der Vergessenheit entrissen worden.

Uber Bachs öffentliches Wirken in jener Zeit weiß man sehr wenig. Er zog sich, wie es scheint, immer mehr aus einer Welt zurück, die neuen Kunstidealen nachzustreben begann. Die Studentenschaft hörte auf der Musik mit dem früheren ungeteilten Eifer obzuliegen, sie machte in Litteratur

---

*) Hierher gehören: die Kaffeekantate, worin ein kaffeesüchtiges Mädchen auf höchst ergötzliche Art geschildert wird, und die zum 30. August 1742 komponierte Bauernkantate, in welcher die Bauern ihrem neuen Gutsherrn, dem Kammerherrn von Dieskau huldigen.

**) Es stehen darin 20 Bearbeitungen über Melodien der Katechismusgesänge in den mannigfachsten Formen: einfache Form, Pachelbelscher und Böhmscher Typus, Choralphantasie und Choralfuge nebst allerlei Mittelbildungen.

und arbeitete an den „Belustigungen des Verstandes und des Witzes“ oder bekämpfte sie in „Bremer Beiträgen.“ Sogar im Reiche der Töne selbst kam, durch Adel und Bürger getragen, ein neuer Geist zum Vorschein; nicht die kirchliche Tonkunst, die weltliche Kammermusik trat in den Vordergrund des allgemeinen Interesses. Dies führte schließlich zur Gründung eines Collegium musicum (desselben, aus welchem später die berühmten Gewandhauskonzerte hervorgingen) und das rasch aufblühende Institut stellte die alten studentischen Musikvereine gar bald in Schatten. Bach, viel zu stolz um einer Gesellschaft zweiten Ranges vorzustehen, legte unter solchen Verhältnissen die Leitung seines Musikvereines nieder.

An den litterarischen Fehden, welche in der Mitte des Jahrhunderts die alte Pleißenstadt in Aufregung versetzten und aus deren tollem Gekreis zu guter Letzt die deutsche Poesie geboren wurde, nahm Bach keinerlei erweislichen Anteil, wiewohl er mit vielen Mitgliedern des Gottschedschen Kreises verkehrte. Die damals ziemlich berühmte Dichterin Mariane von Ziegler, deren Haus in Leipzig eine der vornehmsten Stätten privater Musikpflege bildete, soll die Bekanntschaft vermittelt haben.*) Der gefürchtete Diktator stand zwar für seine Person mit der Tonkunst nicht auf dem bestem Fuße,**) aber seine Frau Viktoria, eine Schülerin L. Krebs, war sehr musikalisch, und seine Freunde Pitschel und Birnbaum bewunderten Bach ganz außerordentlich. Dagegen

---

*) Vgl. Spitta: Zur Musik S. 93 ff., wo folgende von Bach um 1735 komponierte Kantatendichtungen der Poetin aufgezählt werden: Also hat Gott die Welt geliebt (P. 1287), Auf Christi Himmelfahrt allein (B. 26), Bisher habt ihr nichts gebeten (B. 20), Er rufet seine Schafe (B. 35), Es ist ein trotzig und verzagt Ding (B. 35), Es ist euch gut (P. 2148), Gott fähret auf mit Jauchzen (? P. 1658), Ich bin ein guter Hirt (? P. 2140), Ihr werdet weinen und heulen (P. 1697), Sie werden euch in den Bann thun (P. 1659), Wer mich liebt, wird mein Wort halten (B. 18).

**) Dennoch schrieb er für Bach die Kantate auf den Tod der Königin Eberhardine (P. 1014).

sah sich der Meister von einem andern Gottschedianer, Joh. Scheibe (in dessen Zeitschrift „Kritischer Musikus") wiederholt auf das Heftigste angegriffen und seine Kompositionen als unnatürlich, schwülstig und verworren herabgesetzt. Sie seien „keineswegs von solchem Nachdruck, Überzeugung und von solchem vernünftigen Nachdenken als die Telemannschen und Graunschen Werke . . . Kurz: er ist in der Musik derjenige, was ehemals der Herr von Lohenstein in der Poesie war."

Diese Kritik machte allgemeines Aufsehen, einerseits wegen der hohen, für unnahbar gehaltenen Stellung des Betroffenen, anderseits darum, weil man wußte, daß Scheibe vor mehreren Jahren bei einem Probespiel an der Kirche St. Nikolai vor Bachs strengem Urteil durchgefallen war, und daß er jetzt nur einen Akt unwürdiger Rache zu verüben schien. Entrüstet griff Birnbaum zur Feder und gab dem Pasquillanten in zwei Flugschriften die Abfertigung, die er verdiente.*) Scheibe war trotz aller Erwiderungen geschlagen und hatte noch bis an sein Lebensende von der gegen ihn aufgebrachten Bachschen Schule manch bitteres Wort zu hören. Der Meister selbst schwieg und verteidigte sich nur durch neue Kunstthaten. Ob die Person des Midas in seiner Kantate, der Streit zwischen Phöbus und Pan"**) eine Verspottung Scheibes sein sollte, wie man gemeint hat, ist freilich nicht zu beweisen. Aber von dem 1738 erschienenen dritten Teil der „Klavierübungen" bemerkt Mitzler, dies Werk sei „eine kräftige Widerlegung derer, die sich unterstanden, des Herrn Hofkompositeurs Kompositionen zu kritisieren".

Dieser Mitzler war ein junger Leipziger Universitätsprofessor, der Vorlesungen über Mathematik, Philosophie und

---

*) Unparteiische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des „Kritischen Musikus" (1737) und „Verteidigung meiner unparteiischen Anmerkungen" (1739). — Scheibes Repliken im „Kritischen Musikus".

**) B. 11.

Musik hielt, eine kritische Monatsschrift: „Neueröffnete musikalische Bibliothek" herausgab und eben damals auch mit Hilfe vornehmer Gönner eine „Societät der musikalischen Wissenschaften" begründet hatte. Bach, obwohl er mit Mitzler, der sein Schüler im Klavierspiel gewesen, im besten Einvernehmen stand, hielt sich von der Gesellschaft ziemlich lange fern, offenbar weil ihn die dort erörterten, rein theoretischen Fragen nicht weiter interessierten. Erst als Händel, Graun und andere namhafte Komponisten Mitglieder geworden, ließ er sich im Juni 1747 auf Grund einer, als Probestück überreichten, herrlichen Bearbeitung des Chorals „Vom Himmel hoch da komm ich her"*) in den Verband aufnehmen; auch schickte er, dem Gebrauch der Societät entsprechend, sein von Hausmann in Öl gemaltes Bildnis ein, das jetzt im Gesangssaal der Thomasschule hängt. Danach war er „von kräftiger, breitschultriger Gestalt, hatte ein volles aber energisches Gesicht, bedeutende Stirn, starke, kühngeschwungene Augenbrauen und zwischen ihnen einen Zug von strengem, ja finsterem Wesen. Dagegen ist in Mund und Nase bequeme Gutmütigkeit ausgeprägt, während die dunklen Augen fast schalkhaft in die Welt blicken".

Mit den Jahren nahm der Meister an dem öffentlichen Kunsttreiben immer weniger Teil. Ihn hatte die Welt viel zu „trüglich gericht'", als daß er sich noch weiter mit ihr einlassen wollte. Es war einsam geworden um den alten Mann, die meisten seiner Kinder waren gestorben oder aus dem Vaterhause gezogen; seine Tochter Lieschen heiratete im Januar 1749 seinen treuen Schüler Altnikol. Friedemann, sein Liebling aber machte ihm durch sein starres, finsteres, nachlässiges Wesen, durch seinen Hang zu wüstem, zügellosen Leben bittere Sorge, denn erschüttert sah der Vater all die

*) Für Orgel P. V. Heft II. Nr. 4. Als theoretisches Probestück lieferte er einen Canon triplex à 6 voci (Mus. Bibl. IV, Tafel 4. — Aufgelöst bei Hilgenfeld), der auch auf dem unten erwähnten Gemälde angebracht ist.

schlimmen Triebe, die in ihm selbst, aber durch eine eiserne Willenskraft gebändigt, schliefen, in dem unglücklichen Sohne zu offenbaren Lastern aufgegangen, sah selbst die edlen Kräfte seines einst so kerngesunden Geschlechtes wild wuchernd sich erschöpfen, seit es dem thüringischen Mutterboden entwachsen war. Doch auch diese Schickung trug er mit Fassung und widmete sich unverdrossen dem Unterricht seiner Schüler und eigenem Schaffen.

Über die Art seiner Lehrthätigkeit wird mitgeteilt, daß er das Kompositionsstudium nicht eher anfing, bevor er nicht Versuche des Schülers gesehen, die ein wirkliches Talent zu offenbaren schienen. Vor allem hielt er streng darauf, aus freiem Geiste, ohne Klavier zu komponieren und in einem Stück eine bestimmte Anzahl von Stimmen beizubehalten. Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft miteinander unterredeten. Waren ihrer drei, so konnte jede von ihnen bisweilen schweigen und den anderen so lange zuhören, bis sie selbst wieder etwas Zweckmäßiges zu sagen hatte. Kamen aber auf einmal mitten in der besten Unterredung ein paar unberufene Töne herbeigestürzt und wollten ein Wort mitreden, so hielt Bach dieses „Mantschen" für eine große Unordnung und sagte, daß sie nie zu gestatten sei. Sonst ließ er den Schülern aber vollständige Freiheit. Sie durften im Gebrauch der Intervalle, in den Wendungen der Melodie und Harmonie alles wagen, was sie wollten und konnten, auch beschränkte er sich nicht bloß auf die Lehre vom reinen Satz, sondern behandelte auch die übrigen Erfordernisse einer guten Komposition, Stil, Rhythmus und Melodiebildung, wofür seine eigenen Schöpfungen als unübertreffliche Muster gelten durften.*)

Daß sein großes, unter dem Titel „Klavierübung" heraus-

---

*) Eine ausführliche Generalbaßlehre, welche Bach für seine Schüler verfaßte, ist bei Spitta II, 915—950 abgedruckt.

gegebenes Belehrungswerk mehrere Fortsetzungen erhielt, ist schon erwähnt worden. Der zweite Teil erschien 1735 zu Nürnberg und brachte nebst acht Tanzstücken und einer Ouverture das herrliche italienische Konzert, drei Orgelchoräle und vier Duette für das Klavier. Der vierte endlich (aus dem Jahre 1742) enthielt die ob ihrer Künstlichkeit berühmten dreißig Variationen, die ursprünglich für den Grafen Kayserling geschrieben waren. Dieser — wir kennen ihn schon von früher als Gönner des Meisters — litt an Schlaflosigkeit und pflegte sich die Nächte durch das Klavierspiel seines Kammermusikus Goldberg vertreiben zu lassen. Auf sein Verlangen nach sanfter, munterer Musik komponierte ihm Bach die „Variationen" und bekam von dem darüber entzückten Grafen ein wahrhaft fürstliches Geschenk: 100 Louisdor in einer goldenen Dose.*)

Das bedeutendste was Bach in dieser Periode für Klavier schuf, ist aber jedenfalls ein Gegenstück zum „Wohltemperierten Klavier": eine Sammlung von vierundzwanzig Präludien und Fugen aus dem Jahre 1744. Es steht seinem Vorläufer, als dessen zweiten Teil man es gewöhnlich bezeichnet, in keiner Weise nach, übertrifft ihn vielmehr noch durch die Prägnanz der Themen und die Kunst ihrer Verarbeitung. Bachs Fugen sind ein Abbild der Welt; in dem Durcheinander, in dem regsamen Getriebe dieser Stimmen erblicken wir gleichsam

Der Menschen wunderliches Weben,
Ihr Wirren, Suchen, Stoßen und Treiben,
Schieben, Reißen, Drängen und Reiben,
Wie kunterbunt die Wirtschaft tollert
Der Ameishauf' durcheinander kollert.

Das rein musikalische Interesse konzentriert sich freilich mehr auf die Präludien, deren melodischer Liebreiz manchmal (z. B.

*) Italienisches Konzert (P. I. Heft 6, Nr, 1), Französische Ouverture, Vier Duette (Heft 4). — Arie mit dreißig Veränderungen (Heft 6, Nr. 3). Den Schluß bildet ein „Quodlibet", worin zwei damals beliebte Volkslieder: „Ich bin so lang nicht bei dir gewest" und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben" äußerst kunstvoll verwoben sind.

in dem letzten aus H-moll) prophetisch auf die Epoche Haydn-Mozart hinzudeuten scheint. Gewiß mit Recht sagt darum Tieck, daß „in dem Genius des wundervollen Bach schon alle Folgezeit der entwickelten Musik ruhte," daß er „alles kannte und alles vermochte" und daß er seine Werke „nur mit den altdeutschen, tiefsinnigen Münstern vergleichen möchte, wo Zier, Liebe und Ernst, das Mannigfaltige und Reizende in der höchsten Notwendigkeit sich vereinigt und in der Erhabenheit uns am faßlichsten das Bild ewiger und unerschöpflicher Kräfte vergegenwärtiget."*)

Auf Kunstreisen begab sich der Meister jetzt immer seltener. Während wir noch in den dreißiger Jahren mehrere Ausflüge nach Dresden, Hamburg, Weimar und Erfurt mutmaßen können, läßt sich darüber hinaus nur die — allerdings bedeutsame — Fahrt an den Hof Friedrichs des Großen anführen. Philipp Emanuel, der dort seit 1740 als Cembalist wirkte, hatte auf besonderen Wunsch des Königs seinen Vater schon mehrmals zu Besuch geladen, aber der Alte scheute bei seinem Hang zu stillem, häuslichen Leben die Beschwerden der Reise. Erst 1747 machte er sich um Emanuels immer dringlichere Bitten zu erfüllen, doch auf den Weg.

Es war an einem Sonntag, am 7. Mai, als er mit Friedemann in Potsdam eintraf. Der König hatte sich gerade zu dem allabendlichen Hofkonzert begeben und die Flöte zurechtgelegt, als ein Offizier ihm den Rapport über die angekommenen Fremden überbrachte. Mit der Flöte in der Hand warf er einen Blick auf das Papier und wandte sich sogleich mit einer Art von Unruhe an die Kapellisten: „Meine Herren, der alte Bach ist gekommen." Ohne Verzug wurde der berühmte Gast auf das Schloß entboten, man ließ ihm nicht einmal Zeit, seinen schwarzen Staatsrock anzuziehen, sondern im Reisekostüm, unter vielen Entschuldigungen über diesen Aufzug, erschien er vor dem Könige. Dieser führte

*) Tieck, „Musikalische Leiden und Freuden", Univ.-Bibl. 192, S. 104.

ihn gleich in den Saal, wo seine kostbaren Silbermannschen Flügel standen und „geruhte unverweilt" wie die Spenersche Zeitung meldet „in eigner höchster Person dem Kapellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuga ausführen sollte. Es geschah dieses von gemeldetem Kapellmeister so glücklich, daß nicht nur Se. Majestät dero Allergnädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeigen beliebten, sondern auch die sämtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden. Herr Bach fand das ihm aufgegebene Thema so ausbündig schön, daß er es hernach in Kupfer stechen lassen will. Am Montage ließ er sich in der Heiligengeistkirche auf der Orgel hören und erwarb sich bei den in Menge vorhandenen Zuhörern allgemeinen Beifall. Abends trugen Se. Majestät ihm nochmals die Ausführung einer Fuga von sechs Stimmen auf, welches er zu Höchstderoselben Vergnügen ebenso geschickt wie das vorigemal bewerkstelligte." Friedrich, der gewiß nicht zu den leicht in Bewunderung überfließenden Charakteren gehörte, war von der unerhörten Meisterschaft des alten Kantors völlig überrascht. Hinter ihm am Klaviere stehend rief er ein über das andere Mal: „Nur ein Bach! Nur ein Bach!" So verlief der Aufenthalt in Potsdam für den Meister in jeder Hinsicht ruhmreich und ehrenvoll.

Auch Berlin hat Bach damals besucht und die Sehenswürdigkeiten dieser Stadt eingehend besichtigt. Als er in den Speisesaal des Opernhauses eintrat, machte er seine Begleiter sogleich auf ein, vom Architekten vielleicht gar nicht beabsichtigtes Phänomen aufmerksam. Wenn nämlich jemand an der einen Ecke des oblongen Saales auf der Galerie leise gegen die Wand sprach, so konnte es von dem, der in der Diagonale gegenüber mit dem Gesichte gegen die Wand gewendet stand, deutlich vernommen werden, sonst aber nirgends im Saale. Die Konstruktion der Bögen an der Decke hatte ihm das Geheimnis auf den ersten Blick verraten. Der Gewährsmann dieser Erzählung (Forkel), sagt auch,

Bach habe es immer genau zu berechnen verstanden, wie jedes Musikstück in diesem oder jenem Raume sich ausnähme; und Spitta weist nachdrücklich darauf hin, da manche sich den Meister so ganz in seine innere Tonwelt versunken denken möchten, daß er darüber die sinnliche Wirkung seiner Kompositionen außer acht gesetzt habe.

Als Bach wieder in Leipzig anlangte, war es sein erstes, daß er sein in Potsdam gemachtes Versprechen einlöste. Er bearbeitete das ihm von Friedrich gegebene Thema auf dreizehn verschiedene Arten, in den schwierigsten Formen der Fuge, des Kanons und der Sonate und schickte das Ganze unter dem Titel „Das musikalische Opfer" am 7. Juli 1747 mit einer ausführlichen Widmung dem Könige zu.*) Noch staunenswerter zeigt sich seine Meisterschaft in einem bald danach in Angriff genommenen Werke, worin er das Äußerste in der „Kunst der Fuge" zu liefern gedachte. Wiederum sind alle Teile aus einem einzigen Thema entwickelt, alle Künste der Umkehrung, Engführung, Vergrößerung u. s. w. ausgespielt, alle harmonischen Möglichkeiten erschöpft. Die alte, strenge Kontrapunktik erscheint hier noch einmal vor dem Ende ihrer Herrschaft in ihrem ganzen Reichtum, in ihrer ganzen architektonischen Großartigkeit und setzt sich selber ein bleibendes, unvergängliches Denkmal.**)

Gleichzeitig mit dieser Arbeit fällt die Teilnahme an einer litterarischen Fehde. Ein Freiberger Rektor, Biedermann, war mit seinem Kantor Doles, einem ehemaligen Schüler Bachs, verfeindet und rächte sich durch die Herausgabe eines Traktaktes „De vita musica," worin die Sittenlosigkeit der Musiker nachgewiesen und die Jugend vor der

*) P. I. H. 12. Interessant sind die zahlreichen Symbolismen des Werkes. Die Fugenform Ricercar wird gedeutet als Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta. Ein Kanon, der in vergrößerter Gegenbewegung sich entwickelt, besagt, „wie hier die Noten wachsen, so wachse des Königs Glück" u. dgl. m.

**) Die Kunst der Fuge P. I. Heft 11. Vgl. M. Hauptmann, Erläuterungen zu J. S. Bachs K. d. F. Leipzig 1861.

Beschäftigung mit der Tonkunst gewarnt werden sollte. Natürlich waren die Betroffenen auf das höchste empört und blieben dem Rektor die Antwort nicht schuldig. Selbst in Bach lebte die alte Streitfreudigkeit wieder auf, zumal ihn der Vorfall an seine, noch immer nicht verschmerzten Erlebnisse mit Ernesti erinnern mußte. Offenbar in polemischer Absicht brachte er jetzt die Kantate „Streit zwischen Phöbus und Pan“ wieder zur Aufführung und ließ zu einer anderen („O holder Tag“) einen neuen Text zum Lobe der Musik dichten. Dann forderte er den Nordhausner Organisten Schröter brieflich unter Beilegung der Biedermannschen Abhandlung zu einer Gegenschrift auf, damit „des Auctors Dreckohr gereiniget und zur Anhörung der Musik geschickter gemacht werde.“ Die Broschüre kam 1850 heraus, aber mit mannigfachen Veränderungen, für welche der Verfasser Bach in gereiztem Tone zur Verantwortung zog, bis schließlich die hereinbrechende Krankheit des Meisters der ganzen Sache ein Ende machte.

Seine Augen fingen zuerst an, ihm den Dienst zu versagen. Er hatte in den durcharbeiteten Nächten zu viel von ihnen verlangt. Wenn man erwägt, daß er die ungeheuere Zahl seiner Werke nicht nur in der Partitur, sondern in übergroßer Menge auch in den Stimmen selbst geschrieben, fremde Kompositionen für seinen Gebrauch zu kirchlicher Aufführung und zum Studium kopiert, einige seiner Werke selbst in Kupfer gestochen, Unterricht in ausgedehntestem Maße erteilt, musikalische Gesellschaften geleitet, den Dienst an der Orgel versehen und neben alledem für eine zahlreiche Familie zu sorgen gehabt, so wird es nicht in Erstaunen setzen, daß selbst eine so starke Natur diesen Anstrengungen auf die Dauer Trotz zu bieten nicht mehr vermochte (Bitter). Er hatte noch eine prachtvolle Fuge für sein großes Werk, worin das Motiv, welches seinen eigenen Namen in Tönen (b a c h) darstellt eingefügt war, begonnen, als ihn die Sehkraft verließ. Seine Idee einer Schlußfuge, welche sogar

vier Themen enthalten, nachher in allen vier Stimmen umgekehrt werden, und somit als das eminenteste Meisterstück die Krönung des Ganzen bilden sollte, blieb unausgeführt.

Da die Schwäche der Augen immer mehr zunahm, entschloß sich Bach Anfang 1750 auf den Rat seiner Freunde dazu, bei einem geschickten englischen Augenarzt, der gerade in Leipzig weilte, Hilfe zu suchen. Allein die vorgenommene Operation mißglückte. Er verlor jetzt vollständig das Gesicht und seine Gesundheit erhielt durch die angewandten starken Arzneien einen schweren Stoß. Am 18. Juli konnte er plötzlich wieder sehen, aber wenige Stunden darauf rührte ihn der Schlag. Er starb am Abende des 28. Juli, nachdem er seinem Schüler Altnikol noch eine Bearbeitung des Chorales „Wenn wir in höchsten Nöten sein" in die Feder diktiert hatte.

Die Trauer um Bachs Tod war eine allgemeine; nur der Magistrat zeigte eine auffällige Teilnahmslosigkeit. Die ganze Thomasschule geleitete ihren Kantor zur letzten Ruhestatt, die man ihm nahe der Johanniskirche bereitet hatte. Später wurde der Friedhof aufgelassen, Bachs Grab mit andern Gräbern zerstört und eine Straße darüber geführt. Kein Stein, kein Kreuz sagt, wo Deutschlands gewaltigster Tonmeister ruhte. Die Söhne, welche um den Nachlaß des Vaters unter sich zu teilen, zusammengekommen waren, zerstreuten sich danach wieder in die Welt, und nur die Witwe blieb mit den Töchtern in Leipzig zurück. Sie lebte noch zwei Jahre in großer Bedrängnis als Almosenfrau.

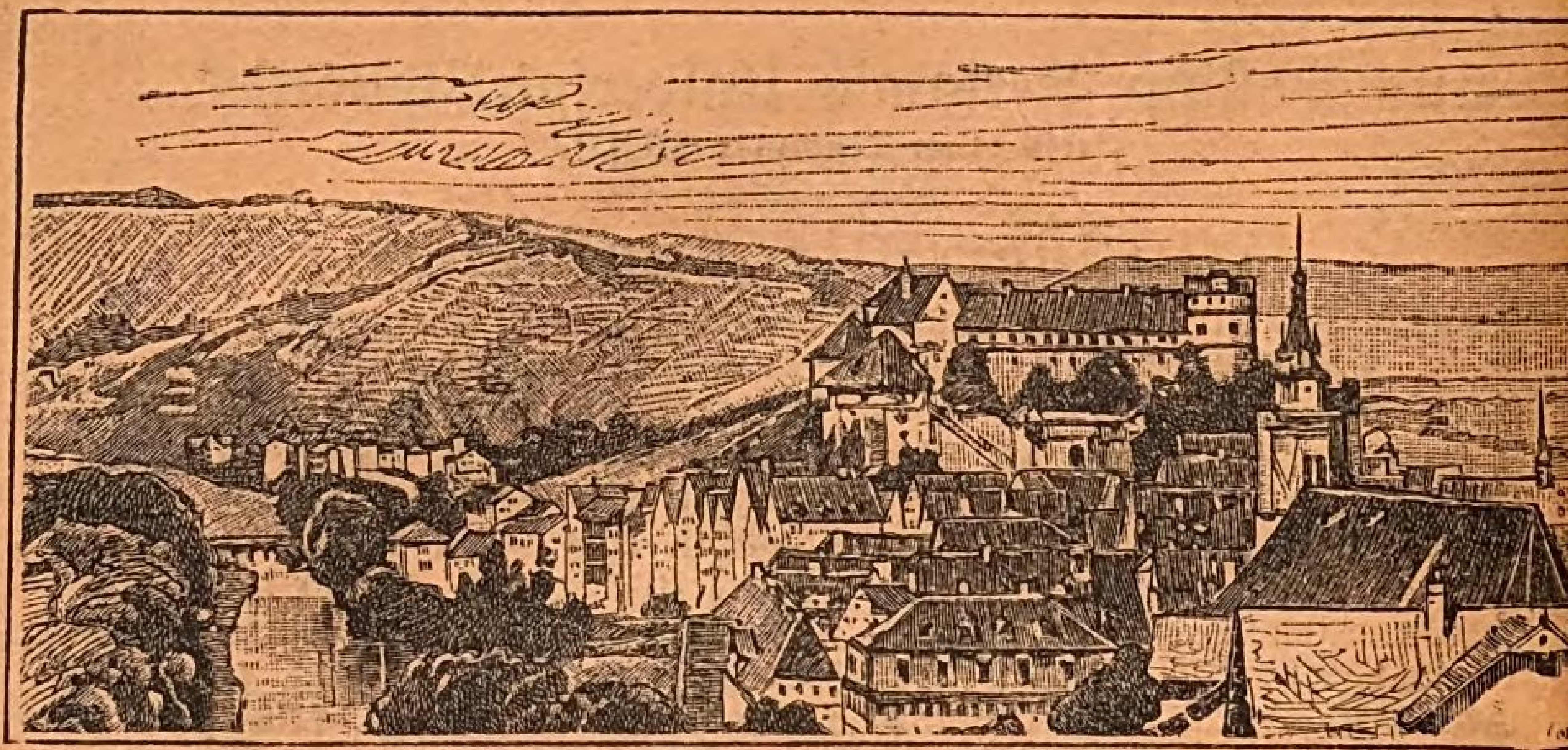
So ehrte die Stadt das Andenken eines Mannes, der in einer Zeit geistiger und sittlicher Ohnmacht, in einer Zeit der tiefsten Erniedrigung und Schmach recht als ein Geschenk des Himmels unter unserem Volke erstand. Furchtlos hat er den Kampf des Genies gegen eine Welt von Selbstlingen und Philistern aufgenommen, furchtlos hat er ohne Verlangen nach weltlichem Ruhm und Vorteil für die Ehre des deutschen Geistes gekämpft. Er glaubte an die Heiligkeit

der deutschen Kunst und starb in Not und Dürftigkeit für diesen Glauben, „während die großen und kleinen Höfe der Fürsten von italienischen Opernkomponisten und Virtuosen wimmelten, die man mit ungeheueren Opfern dazu erkaufte, dem verachteten Deutschland den Abfall einer Kunst zum Besten zu geben, welcher heutzutage nicht die mindeste Beachtung mehr geschenkt werden kann.“ Die große That seines Lebens, die Wiedergewinnung des Idealismus sollte der vielgeprüften Nation nicht mehr verloren gehen. Wir zehren noch immer von der kostbaren Beute, die er „bewußt und groß“ den Krallen des alt' bösen Feindes entrissen. Möge er ewig jung in der dankbaren Erinnerung des Volkes leben: ein Gefühl, gemischt aus Liebe, Bewunderung und religiöser Scheu wob schon etwas wie einen Heiligenschein um seinen Namen.

Er war der Held, er brach die Bahn, er stieß mit Riesenkraft die Siegesfahne deutscher Kunst auf die Zinnen der abendländischen Kultur; und unter demselben Zeichen haben alle die Meister, die nach ihm kamen gestritten und gesiegt. Es geht ein einheitlicher Zug durch alle Schöpfungen unserer großen Meister und verbindet Schiller und Goethe mit Mozart, Beethoven und Wagner. Das ist die merkwürdige Erscheinung von der **Einheit** unserer Kunst. Freilich sind in der Gegenwart allerhand Propheten aufgestanden und werben für fremde Götter, die unbeglaubigt sind durch Wunderthaten, einen traurigen Heerbann. Aber das Heil wird uns nicht kommen aus Sumpf und Höhlenloch, sondern von sonniger Bergeshöh', da wo des alten Sebastian Bach glorreiches Banner im Winde flattert. Hie Bach, hie deutsche Art, hie deutsche Kunst.

Ende.

Inhalt.



Batka, Richard,

J. S. Bach

Leipzig 1892